

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

RARON DE BARROS LIMA MOURA

**INOVAÇÃO E HIBRIDISMOS NA OBRA *VISAGENS
NORDESTINAS***

**São Caetano do Sul
2015**

RARON DE BARROS LIMA MOURA

**INOVAÇÃO E HIBRIDISMOS NA OBRA *VISAGENS
NORDESTINAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Inovação.

Linha de pesquisa: Linguagens na comunicação: mídias e inovação.

Orientador: Prof. Dr. Herom Vargas Silva

**São Caetano do Sul
2015**

FICHA CATALOGRÁFICA

M889i

Moura, Raron de Barros Lima

Inovação e hibridismos na obra Visagens nordestinas / Raron de Barros Lima Moura. -- São Caetano do Sul: USCS-Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2015.

126 p.

Orientador: Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Dissertação (mestrado) - USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2015.

1. Cabruêra. 2. Cultura popular. 3. Inovação. 4. Hibridismo. 5. Nordeste. I. Silva, Herom Vargas. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

REITOR DA UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL

Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Profa. Dra. Maria do Carmo Romeiro

Gestor do Programa de Pós-graduação em Comunicação

Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Dissertação defendida e aprovada em ____ /____/____ pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Herom Vargas Silva (orientador)

Profa. Dra. Mônica Rebecca Ferrari Nunes (ESPM)

Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo (USCS)

Agradecimentos

A Deus, por ter me dado a condição da encarnação para desenvolver todas as minhas habilidades intelectuais, físicas e morais.

À minha família, por todo o apoio emocional, moral e financeiro.

À Sonia Moura (mãe), pela garra, determinação, bondade, companheirismo, amor e retidão de caráter. Muito obrigado por me ensinar a ser um cidadão honesto; ao João Moura (pai), por me ensinar a gostar da natureza, dos cavalos e das histórias fantásticas; ao Rajiv Moura (irmão gêmeo), por ser meu eterno parceiro; e à Fathima Grendene (irmã), por ser minha eterna parceira.

À Raquel Freire, pelo apoio no início da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Herom Vargas, pelas orientações e amizade.

À Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo, pela amizade e ajuda na pesquisa e no Exame de Qualificação, e à Profa. Dra. Mônica Rebecca Ferreira Nunes, pelas observações feitas sobre a pesquisa no Exame de Qualificação.

Ao Prof. Dr. Arquimedes Personi, pelo aprendizado no estágio de docência, e ao Prof. Dr. Marcelo Santos de Moraes, pela ajuda na pesquisa.

Ao guitarrista Cauê Leitão, pela ajuda com as canções.

A Arthur Pessoa, Augusto Pessoa, Edy Gonzaga, Pablo Ramirez, Leo Marinho e à Profa Ms. Ivana Silva Bastos, por me receber tão bem em João Pessoa-PB e me ajudar a realizar esta pesquisa.

Ao Alberto Marsicano, pela ajuda na pesquisa.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

*"Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar."*

Antonio Machado

Resumo

O objetivo desta dissertação é analisar os aspectos estético-culturais (canção e fotografia) que caracterizam a obra *Visagens nordestinas*, composta pelo livro *Nordeste desvelado* e pelo CD *Nordeste oculto*, como híbrida e inovadora. A pesquisa é exploratória com metodologia de análise semiótica, baseada nos estudos do semioticista Iúri Lótman. As manifestações artísticas foram consideradas como textos culturais semióticos. As modelizações secundárias das linguagens fotográficas, sonoras e textuais interagiram em fronteiras presentes dentro e nas periferias das semiosferas da cultura popular, da religiosidade nordestina e dos cenários naturais. A memória dialógica entre o passado tradicional e o presente multicultural apareceu nas canções da Cabruêra, nas fotografias de Augusto Pessoa e nos textos de Alberto Marsicano contidos nesse produto midiático. Augusto Pessoa evidenciou a estética árida, áspera e os tons terrosos nas fotografias captadas do meio ambiente nordestino. Ele também apresentou a festividade, a alegria e personalidades da cultura popular. No livro *Nordeste desvelado*, houve hibridações com as fotografias de Augusto Pessoa, os escritos de Alberto Marsicano e as canções da Cabruêra. O sincretismo religioso apareceu nas fotografias de Pessoa. O hibridismo no CD *Nordeste oculto* se deu pela mistura de elementos rítmicos e instrumentais. Bateria e percussão trabalharam com a mistura de ritmos afro-brasileiros e indígenas, como toré, maculelê e pontos de umbanda. As guitarras e os baixos mesclaram ritmos, como o *funk* e o *forró*. Na obra *Visagens nordestinas*, o hibridismo ficou evidente com a relação entre os códigos visual, sonoro e textual. A cultura popular do Nordeste se apresentou por meio de paisagens naturais, festividades e personalidades, como Padre Cícero, Ariano Suassuna e Luiz Gonzaga, que compõem a memória dessa região rica em manifestações culturais e religiosas. O catolicismo e as religiões afro-brasileiras se misturaram de maneira sincrética durante a apreciação das imagens e a audição das músicas da Cabruêra. As santas católicas foram colocadas no mesmo patamar simbólico das divindades da umbanda e do candomblé. A inovação deste produto midiático está na hibridização entre as fotografias de Augusto Pessoa, as canções da Cabruêra e os textos de Marsicano. As mídias sociais contemporâneas foram utilizadas como ferramentas de divulgação de modo convergente. As duas mil caixas produzidas foram vendidas nos *shows* da Cabruêra. A banda divulgou o CD *Nordeste oculto* no Brasil e no mundo. As canções puderam ser ouvidas e baixadas no *site Overmundo*. E a exposição *Nordeste desvelado* passou pelas cidades de Rio de Janeiro (agosto e setembro de 2012) e João Pessoa (abril de 2013).

Palavras-chave: Cabruêra; Cultura popular; Inovação; Hibridismo; Nordeste.

Abstract

The aim of this work is to analyze the aesthetic and cultural aspects (song and photo) featuring *Visagens nordestinas* work as hybrid and innovative. The work consists of book *Nordeste desvelado* and CD *Nordeste oculto*. The research is exploratory with semiotic analysis methodology. Based mainly on studies of Yuri Lotman. Artistic events were considered semiotic cultural texts. Secondary modeling of photographic, sound and textual languages interacted in boundaries present in and on the outskirts of semiospheres of popular culture, Northeastern religiosity and natural scenery. The dialogic memory between the traditional past and the present multicultural appeared in the songs of Cabruêra in Augusto individual photographs and Alberto Marsicano texts contained in this media product. Augusto Pessoa highlighted the arid aesthetics, rough and earthy tones in photos taken through the northeastern environment. He also presented the festivity, joy and personalities of popular culture. In the book *Nordeste desvelado*, there was hybridizations with photographs of Augusto Pessoa, the writings of Alberto Marsicano and the songs of Cabruêra. Religious syncretism appeared in the Pessoa of photographs in Figures 2 - Joaquim Mulato e o cruzeiro da penitência, 13 – Sincretismo religioso na feira de Caruaru, 28 - Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes, 48 – Quilombola na Serra do Talhado. The hybridity in CD *Nordeste oculto* was due to the mix of rhythmic and instrumental elements. Drums and Percussion worked with the mixture of african-Brazilian rhythms and indigenous, as toré, maculelê and points of Umbanda. The guitars and the low mingled rhythms like funk and forró. In *Visagens Nordestinas* work, hybridity was evident with the relationship between the visual, audio and textual code. The popular culture of the Northeast performed by means of natural landscapes, festivities and personalities such as Padre Cicero, Ariano Suassuna, Luiz Gonzaga, who make up the memory of this region rich in cultural and religious events. Catholicism and the african-Brazilian religions mingled of syncretic way for appreciation of the images and hearing the songs of Cabruêra. Catholic saints were placed in the same symbolic level of divinities of Umbanda and Candomblé. The innovation of this media product is the hybridization between photos of Augusto Pessoa, songs Cabruêra and Marsicano texts. Contemporary social media were used as a convergent mode dissemination tools. The 2000 boxes produced were sold at the shows of Cabruêra. The band released the CD *Nordeste oculto* in Brazil and worldwide. The songs could be heard and downloaded in *Overmundo* site. And the *Nordeste desvelado* exhibition passed through the cities of Rio de Janeiro (August and September 2012) and Joao Pessoa (April 2013).

Keywords: Cabruêra; Popular Culture; Innovation; Hibridity; Northest;

Lista de figuras

- Figura 1** – Criança brecha pela lona de circo, Cabeceiras-PB. Foto: Augusto Pessoa ----
-----59
- Figura 2** – Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência, Barbalha-CE. Foto: Augusto
Pessoa-----60
- Figura 3** – Ave de Jesus durante penitência em junho, Juazeiro do Norte-CE. Foto:
Augusto Pessoa -----61
- Figura 4** – Fachadas pintadas para o Auto da Compadecida, Cabaceiras-PB. Foto:
Augusto Pessoa ----- 62
- Figura 5** – Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira, Barbalha-CE. Foto:
Augusto Pessoa ----- 63
- Figura 6** – Caatinga alagada durante o inverno, Quixadá-CE. Foto: Augusto Pessoa ----
----- 64
- Figura 7** – Detalhe da feira das raízes medicinais, Campina Grande-PB. Foto: Augusto
Pessoa ----- 65
- Figura 8** – Romeira na Pedra de Santo Antônio, Fagundes-PB. Foto: Augusto Pessoa --
----- 65
- Figura 9** – Banda de pífano na festa de Santo Antônio, Barbalha-CE. Foto: Augusto
Pessoa ----- 66
- Figura 10** – Explicação sobre a palavra “visagem”. Arte: Augusto Pessoa ----- 66
- Figura 11** – Renovação do Coração de Jesus, Nova Olinda-CE. Foto: Augusto Pessoa --
----- 67
- Figura 12** – Ritual de carregamento do Pau da Bandeira, Barbalha-CE. Foto: Augusto
Pessoa ----- 68
- Figura 13** – Sincretismo religioso na Feira de Caruaru, Caruaru-PE. Foto: Augusto
Pessoa ----- 68
- Figura 14** – Explicação sobre a religiosidade e a cultura popular do Nordeste. Arte:
Augusto Pessoa ----- 69
- Figura 15** – Lagedo de Pai Mateus minutos antes da chuva, Cabaceiras-PB. Foto:
Augusto Pessoa ----- 70

| | |
|---|----|
| Figura 16 – Cachoeira do Buracão na Chapada Diamantina, Ibicoara-BA. Foto: Augusto Pessoa ----- | 70 |
| Figura 17 – Cânions e floresta do Parque Nacional, Serra da Capivara-PI. Foto: Augusto Pessoa ----- | 71 |
| Figura 18 – Dupla de violeiros na Feira de Campina Grande-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 74 |
| Figura 19 – Explicação sobre a chegada do repente ao Nordeste. Arte: Augusto Pessoa ----- | 75 |
| Figura 20 – Jogo da Argolinha no Festival do Aboio, São José de Ramos-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 76 |
| Figura 21 – Ceramista do Quilombo do Talhado, Santa Luzia-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 76 |
| Figura 22 – Banda de pífano dos irmãos Aniceto, Nova Olinda-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 77 |
| Figura 23 – Encontro para a Nova Consciência, Campina Grande-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 78 |
| Figura 24 – Explicação sobre o aboio indiano. Arte: Augusto Pessoa ----- | 78 |
| Figura 25 – Zabé da Loca, tocadora de pífano, Monteiro-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 79 |
| Figura 26 – Mateus de Reisado em Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 80 |
| Figura 27 – Parque de diversões na Festa da Padroeira, Cajazeiras-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 80 |
| Figura 28 – Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes, Barbalha-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 81 |
| Figura 29 – Explicação sobre os druidas do agreste. Arte Augusto Pessoa ----- | 83 |
| Figura 30 – Romaria de Nossa Senhora das Candeias, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 84 |
| Figura 31 – Painel principal das itacoatiaras do Ingá-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 85 |

| | |
|---|----|
| Figura 32 – Boca da Cachoeira da Fumaça, 380 metros, Vale do Capão-BA. Foto: Augusto Pessoa ----- | 85 |
| Figura 33 – Crianças de tribo seminômade. Foto: Augusto Pessoa ----- | 86 |
| Figura 34 – Explicação sobre os índios e a religiosidade afro-brasileira. Arte: Augusto Pessoa ----- | 87 |
| Figura 35 – Ensaio da União dos Artistas da Mãe de Deus, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 88 |
| Figura 36 – Mangue preservado em Reserva Ecológica, Camaratuba-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 89 |
| Figura 37 – Transição da mata na Chapada do Araripe, Nova Olinda-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 89 |
| Figura 38 – Feira de artesanato da Igreja do Socorro. Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 90 |
| Figura 39 – Explicação sobre Padre Cícero. Arte: Augusto Pessoa ----- | 91 |
| Figura 40 – Velas na Romaria de Nossa Senhora das Candeias, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 92 |
| Figura 41 – Lapinha do pátio da Igreja do Socorro, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 93 |
| Figura 42 – Santuário em devoção ao Padre Ibiapina, Arara-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 94 |
| Figura 43 – Dançarina quilombola de coco de roda e ciranda, Alagoa Grande-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 94 |
| Figura 44 – Explicação sobre os ciganos. Arte: Augusto Pessoa ----- | 95 |
| Figura 45 – Museu do Padre Cícero Romão Batista, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 97 |
| Figura 46 – Sagrado Coração de Jesus, Crato-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 97 |
| Figura 47 – Centro de Cultura Mestre Noza, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 98 |
| Figura 48 – Quilombola na Serra do Talhado, Quilombo-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 98 |

| | |
|--|-----|
| Figura 49 – Explicação sobre a jurema. Arte: Augusto Pessoa ----- | 100 |
| Figura 50 – Romeira durante Festa de Nossa Senhora das Dores, Juazeiro do Norte-CE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 101 |
| Figura 51 – Vaca morta por falta de água durante a seca, Soledade-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 102 |
| Figura 52 – A natureza renasce no solo rachado, Rio São Francisco-PE. Foto: Augusto Pessoa ----- | 102 |
| Figura 53 – Chegada do inverno no alto sertão paraibano, São Jose de Piranhas-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 103 |
| Figura 54 – Lagedo de Pai Mateus após a chuva, Cabaceiras-PB. Foto: Augusto Pessoa ----- | 104 |
| Figura 55 – Irmãos Aniceto na Casa Grande de Nova Olinda. Foto: Augusto Pessoa ---- ----- | 105 |

Sumário

| | |
|--|------------|
| Introdução | 14 |
| 1. Semiótica da cultura, <i>Visagens nordestinas</i> e a cultura popular | 19 |
| 1.1 Semiótica da cultura | 19 |
| 1.2. <i>Visagens nordestinas</i> e a cultura popular | 25 |
| 2. Fotografia e música popular: artes integradas, hibridismo e inovação..... | 39 |
| 2.1 Fotografia e música popular: artes integradas, hibridismo e sincretismo cultural. | 39 |
| 2.2 Música independente e inovação | 55 |
| 3. Análise semiótica da obra <i>Visagens nordestinas</i> | 58 |
| 3.1 Procedimentos da análise | 58 |
| 3.2 Fotografia de Augusto Pessoa no livro <i>Nordeste desvelado</i> | 59 |
| 3.3 Canções da Cabruêra no CD <i>Nordeste oculto</i> | 71 |
| 3.4 Hibridismos na obra <i>Visagens nordestinas</i> | 73 |
| Considerações finais | 106 |
| Referências | 110 |
| Apêndice | |

Introdução

Ao longo dos últimos quinze anos, o público brasileiro teve acesso a músicas, filmes, fotografias e exposições vindas de outras localidades fora do eixo Rio de Janeiro–São Paulo. Essa mudança foi possível devido primordialmente ao maior acesso à internet e ao barateamento dos suportes de gravação e reprodução (CD, DVD, celulares etc.). Canais de divulgação de vídeos gratuitos (YouTube, Vimeo etc.) potencializaram a propagação de artistas desconhecidos do grande público. As câmeras filmadoras e fotográficas também baixaram de preço. As inovações tecnológicas transformaram os cidadãos em produtores de conteúdos para diferentes plataformas.

No âmbito da canção independente brasileira, a crise das grandes gravadoras forçou os músicos a procurarem outras formas de produzir discos, fazer *shows* e divulgar seus trabalhos. Segundo Vicente (2005),

a crise da indústria teve um papel decisivo, pois, privilegiando desde o final dos anos 80 o sertanejo e a música romântica, além de severamente atingida pela recessão de 1990, a indústria demonstrava pouco interesse por segmentos como o rock e a MPB ou por artistas que não apresentassem vendas expressivas. (VICENTE, 2005, p. 7).

Dentro desse cenário, surgiram novos selos, artistas e festivais. Um evento recente que se vincula ao contexto referido é o Encontro da Nova Consciência¹, um festival de arte, ciência, ecumenismo e cultura de paz que ocorre há 25 anos no período do Carnaval em Campina Grande-PB. A participação do público é gratuita. A Organização Nova Consciência se encarrega da elaboração de todo o evento. Palestras são proferidas por intelectuais nacionais e internacionais. A divulgação é feita por meio de redes sociais, *blogs* e do *site* oficial da ONG.

Alguns artistas contemporâneos misturam linguagens, materiais e estilos. As obras produzidas dessa maneira são chamadas de híbridas por não se encaixarem em nenhuma rotulação dada. Segundo Vargas (2007), o conceito pressupõe uma identidade móvel, plural e adaptável a qualquer situação. A noção de híbrido tem sinônimos como *mescla*, *fusão* e *sincretismo*, porque em sua possível origem encontram-se as relações entre os europeus e os índios. Na América Latina, García Canclini (2006) aponta que nos séculos XX e XXI houve

¹ Disponível em: <www.novaconsciencia.com.br>. Acesso em: 30 jan. 2015.

uma grande movimentação populacional do campo para a cidade. Pessoas habituadas aos costumes rurais, algumas indígenas, começaram a ter contato com a heterogeneidade cultural das cidades. Houve uma geração de novas informações culturais em uma fronteira que se reconstruía a todo o momento em uma relação do passado com o presente.

A obra *Visagens nordestinas* (2012) era para ser inicialmente um livro fotográfico, aprovado em 2011 pelo Programa de Cultura Banco do Nordeste/BNDES, retirado de um trabalho autoral do fotógrafo Augusto Pessoa iniciado em 1999 na Chapada do Araripe-CE. O intuito dessa ação seria mostrar a cultura popular, a religiosidade e as belezas naturais. Porém, o fotógrafo percebeu em conversas com Alberto Marsicano (músico de *sitar*) e os músicos da Cabruêra (banda paraibana), durante o Encontro da Nova Consciência, que poderia expandir seu trabalho para outras linguagens e desenvolver algo híbrido, um produto de artes integradas. Dessa maneira, em 2012, a obra foi lançada com contribuição fotográfica de Augusto Pessoa, canções da Cabruêra e direção artística de Alberto Marsicano.

O produto dessa junção foi uma caixa composta pelo CD *Nordeste oculto* e pelo livro *Nordeste desvelado*, vendida pelo *site* oficial da Cabruêra e nos *shows* nacionais e internacionais. O público pode apreciar a obra de duas maneiras: híbrida (fotografia, canções e textos) ou individualizada. O CD é disponibilizado junto com o livro, mas também pode ser baixado separadamente pela internet. As fotografias também puderam ser vistas na exposição *Nordeste desvelado*, realizada no Rio de Janeiro-RJ (agosto e setembro de 2012) e em João Pessoa-PB (abril de 2013).

Dentro dessa perspectiva, nesta pesquisa busca-se entender os aspectos que caracterizam a obra *Visagens nordestinas* como híbrida e inovadora. Para alcançar esse objetivo, foram selecionadas dez canções do CD *Nordeste oculto* e 46 fotografias do livro *Nordeste desvelado*. As músicas foram descritas e analisadas nos quesitos letras, ritmos e elementos sonoros. Já as fotografias passaram pelo processo de análise em seus aspectos visuais, como luz, textura e composição de quadro.

Cabruêra é uma banda paraibana criada em 1998, em Campina Grande, por alunos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui sete álbuns lançados e participações em coletâneas nacionais e internacionais, como *Sons da terra – Brasil Allstars* (2001), *Brazil more than samba: sounds of Paraíba* (2009) e *Favela Chic: posto nove vol. 3* (2004). Participou de programas de TV, rádio, internet e festivais de música independente por Brasil e Europa. O maior festival de música independente europeu em que os músicos tocaram foi o Roskilde, na Dinamarca.

Augusto Pessoa é fotógrafo profissional desde 1994, trabalha como repórter e fotógrafo *freelancer* para revistas brasileiras e estrangeiras. Ganhou o Prêmio Prix Photo (2010), o Prêmio Abril de Jornalismo (2008), entre outros. Realiza documentação fotográfica desde 1999 sobre a cultura popular nordestina e a civilização dos incas. Deste último trabalho, lançou em 2014 o documentário e catálogo fotográfico chamado *INKA: Uma travessia*, em que mostra em detalhes a rota por terra até a cidade sagrada de Machu Picchu, partindo de Corumbá pelo lendário “trem da morte”, na fronteira do Mato Grosso do Sul com a Bolívia.

Alberto Marsicano (1952-2013) foi um filósofo brasileiro e músico de *sitar* indiano, infelizmente falecido em 18 de agosto de 2013. Estudou com Ravi Shankar, grande músico indiano, e foi indicado ao Grammy como melhor álbum de World Music em 2007. Escreveu livros como *Escritos de William Blake* (1984), *Jim Morrison por ele mesmo* (1992) e *Crônica das horas* (1997).

A inovação é um dos conceitos abordados nesta dissertação. Para Rossetti (2013), é vista como o efeito ou ato de inovar. Dessa forma, pode ser compreendida como substantivo (novo) ou como verbo (inovar). A obra artística pode ser criada em sua totalidade como algo inédito, genuíno, original ou ser aperfeiçoada em algum aspecto. O segundo caso também leva em consideração o processo de criação para se chegar à novidade. O produto midiático *Visagens nordestinas* trabalha com a mistura de linguagens, pois acrescenta as canções e os textos nas fotos extraídas do acervo pessoal de Augusto Pessoa sobre o Nordeste.

O sincretismo religioso está presente tanto nas fotografias quanto nas canções do CD. As santidades afro-brasileiras (orixás) e católicas (Padre Cícero, Santa Bárbara etc.) dialogam nessa obra por meio das linguagens fotográfica, sonora e textual. Segundo Ribeiro (2006, p. 95), o sincretismo cultural no Brasil foi iniciado nos primórdios da invasão e colonização portuguesa, uma vez que havia a necessidade de uma mão de obra local. Os brasilíndios ou mamelucos, “gerados por pais brancos, a maioria deles lusitanos, sobre mulheres índias”, foram a força de trabalho para o colonizador. Outros agentes importantes nesse processo de conquista territorial, econômica e social portuguesa foram os negros africanos, vindos originalmente para serem usados como escravos no Brasil.

Visagens nordestinas é uma obra de importância porque divulga um produto cultural popular dentro das possibilidades midiáticas do século XXI, como TV (programas e trilhas), internet (*blogs* e *sites*) e rádio e cinema (trilha de filme). Além disso, traz aos mais jovens e aos novos públicos no Brasil e no exterior os elementos da tradição religiosa nordestina, como a devoção pelas entidades da umbanda, do candomblé e por santos católicos, misturada com

as sonoridades de guitarra, baixo, bateria, percussão, vocal e do *sitar* indiano tocado por Alberto Marsicano em algumas faixas do CD *Nordeste oculto*. Outro fator relevante é a propagação e o reforço da imagem do Nordeste por meio da arte, revelando-se uma região rica culturalmente, muito conhecida pelas obras de Ariano Suassuna, Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo Neto e Patativa do Assaré e pelas músicas de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, entre outros.

A pesquisa é exploratória. Segundo Gil (2002), esse tipo de investigação tem como objetivo o aprimoramento de ideias e o planejamento flexível. Nesta dissertação, na primeira fase, houve revisão bibliográfica sobre cultura, cultura popular, semiótica da cultura, hibridismo, inovação, fotografia e música popular. Na segunda fase, para coletar informações sobre a obra *Visagens nordestinas*, foram realizadas entrevistas presenciais em João Pessoa-PB, no período de 8 a 13 de abril de 2014, com Augusto Pessoa (fotógrafo), Arthur Pessoa (vocalista), Edy Gonzaga (baixista), Leo Marinho (guitarrista) e Pablo Ramirez (baterista). Foi realizado um contato com Alberto Marsicano, que enviou um único parágrafo por meio do Facebook em 2 de abril de 2013, antes de falecer. Na terceira fase desta pesquisa, foi feita a análise documental utilizando a semiótica da cultura, para proporcionar ao pesquisador e ao leitor um melhor entendimento das hibridações e inovações da obra *Visagens nordestinas*, e também pela característica do método de “não ter pretensões a conclusões gerais ou fechamentos contundentes”, segundo Duarte e Barros (2005), permitindo outras abordagens futuras.

A dissertação, intitulada *Inovação e hibridismos na obra Visagens nordestinas*, se enquadra na linha de pesquisa “Linguagens na comunicação: mídias e inovação”, do PPGCOM-USCS. A fundamentação teórica principal é a semiótica da cultura, sob o viés do semioticista Iúri Lótman (1981, 1990, 1996), segundo os conceitos de texto, modelização, memória, fronteira e semiosfera.

No primeiro capítulo, o leitor encontra na parte inicial os conceitos da semiótica da cultura, tais como texto, modelização, fronteira, cultura e memória. Lótman (1996) define a cultura como um conjunto de modelos de signos e de mensagens, que, codificado como um grande texto, engloba religiões, mitos, produções de comunicação de massa, peças de teatro, músicas e outras formas simbólicas de traduzir o mundo e a sociedade. As manifestações artísticas são textos culturais semióticos. As modelizações secundárias das linguagens fotográficas, sonoras e textuais interagem em fronteiras presentes dentro e nas periferias das semiosferas da cultura popular, da religiosidade nordestina e das belezas naturais.

Ainda no capítulo inicial, os artistas (Cabruêra, Marsicano e Pessoa) participantes da obra citada são apresentados com profundidade. A cultura popular nordestina cumpre seu papel na dissertação por meio de breves biografias de alguns personagens importantes para a estética da obra *Visagens nordestinas*, como Padre Cícero, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Leandro Gomes de Barros.

O segundo capítulo trata das conceituações das artes integradas. A arte grega é o ponto de partida, sob o viés de Nunes (2009). Em seguida, Arnheim (2006) fornece os aparatos necessários para as análises dos aspectos visuais das fotografias de Augusto Pessoa junto com outros autores. Segundo Kossoy (2007, p. 40), “as representações fotográficas contêm em si informações iconográficas sobre o dado real e, em função disso, são de grande valor para a pesquisa [...] nas ciências humanas, exatas e biológicas”. O livro *Nordeste desvelado* fornece informações visuais importantes sobre a cultura popular e a religiosidade nordestina, além de apresentar o entendimento dos conceitos de hibridismo, sincretismo cultural, música independente e inovação.

O último capítulo conta na primeira parte com as características estéticas da fotografia de Augusto Pessoa no livro e das canções da Cabruêra no CD. A parte final demonstra os hibridismos das canções “Nordeste oculto”, “Aboio indiano”, “Druidas do agreste”, “Pena dourada”, “Padre Cícero”, “Filhos do vento” e “Jurema” com os textos de Marsicano, as fotografias encontradas ao lado deles e às quais as faixas se relacionam. Para seguir com a ordem das imagens do livro, algumas análises exclusivamente visuais também aparecem. Dessa forma, as linguagens tanto isoladas quanto hibridizadas são analisadas.

1. Semiótica da cultura, *Visagens nordestinas* e a cultura popular

1.1 Semiótica da cultura

Segundo Lótman (1990), a semiótica é uma disciplina esboçada pelo linguista suíço Ferdinand Saussure e tem como objetivo estudar os signos como parte da vida social. Nessa visão, a linguagem foi tida como um sistema semiótico, base das Ciências Sociais, e a semiótica como um método das humanidades. O semioticista russo considera relevantes as noções de oposição entre linguagem e discurso, sincronia e diacronia dadas por Saussure. Nesse contexto, a linguagem é um sistema gramatical existente em todo cérebro que precisa estar sempre na coletividade e pode ser analisada independentemente, ao contrário do discurso. A sincronia tem um caráter estrutural e homogêneo, enquanto a diacronia se relaciona com as perturbações externas e tem relação parcial com o sistema linguístico.

De acordo com Machado (2003), a Escola de Tártu-Moscú se estruturou na Universidade de Tártu, Estônia, nos anos 1960, como um local de discussão entre pesquisadores, entre eles, Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Iuri Lótman, Viatcheslav Ivánov e Boris Uspiênski, sobre o papel da linguagem na cultura. Desde o princípio, os cientistas seguiram um pensamento sistêmico para alcançar esse objetivo por meio de seus mitos, religiões, folclores, músicas, danças, pinturas, fotografias etc. Pressupunham também que a codificação do sistema era relacionada sempre com outros sistemas.

Lótman (1990) afirma que a inteligência tem como função a criação, a transmissão e a memorização das informações válidas. Sobretudo a memória pode preservar e reproduzir esse conteúdo. Essas características foram relacionadas durante o curso da história cultural como pertencentes também aos objetos semióticos. Nos textos não artísticos, a qualidade de transmissão se sobressai; nos textos artísticos, porém, há um acréscimo de geração de novas informações.

Machado (2003) explica que a Escola de Tártu-Moscú dialogou com diversas áreas do conhecimento na construção dos seus paradigmas teórico-científicos. A instituição considerou a literatura como signo (teoria literária); valorizou as partes e funções ao invés do todo (linguística estrutural); compreendeu a função do signo e das relações feitas pelas semioses (semiótica); analisou a arte como um texto cultural (crítica de arte); enfatizou os processos comunicativos com as interações de códigos (teoria da informação e da

comunicação); relacionou o papel da linguagem na vida do homem e abrangeu suas manifestações culturais (antropologia e etnologia); buscou as primeiras conceituações de código (biologia molecular) etc.

Ainda em Machado (2003), vê-se que os estudos apresentados nos chamados seminários de verão foram fundamentais para a criação da escola. Nessas apresentações científicas, havia debates para compreender como os sistemas de signos, de forma hierárquica, construíam os textos culturais. Esse espaço de discussão também foi chamado de escola invisível porque desenvolvia suas investigações em vários centros de pesquisa nas cidades de Moscou, Petrogrado, Kiev etc. A sistemática teórica criada por esses pesquisadores ficou conhecida como semiótica da cultura, teoria que estuda os processos de semioses, transmissões e transformações de mensagens. Nesse fluxo, a informação se modificava em texto e depois em estruturas pensantes, até chegar à memória e recomeçar o processo semiótico com novas informações.

O primeiro traço característico para introduzir o leitor no universo da semiótica da cultura é o conceito de modelização. Para Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981), a cultura de maneira fundamental se organiza estruturalmente e possibilita uma esfera social para a vida do homem. Mas, para que isso ocorra, ela se modela inicialmente por meio da língua natural, da qual surgem outras modelizações secundárias, como música, teatro, cinema, fotografia etc. Os autores elucidam que, no funcionamento histórico real, não há divisão entre língua e cultura porque ambas coexistem dentro desse contexto.

Para Machado (2003), por sua vez, o conceito de modelização foi criado no campo da informática e da cibernética com o intuito de abarcar a noção de sociedade inter-relacionada e auto-organizada. Já no contexto da semiótica da cultura, inaugurou um mecanismo teórico para investigar os sistemas sígnicos verbais e não verbais relacionados a esse universo. O texto cultural pode ser definido como um aparelho que trabalha com sistemas culturais para transformar experiências em cultura.

Segundo Lótman (1996), o texto cultural forma sentido porque busca no ambiente social sua reconstrução histórica, além de possuir um poliglotismo interno. Ele é codificado primordialmente pela língua natural, com característica homogênea estrutural nessa fase, e permite, na segunda fase, interação com outras linguagens, gerando um aparelho criador de novas informações. O autor considera várias linguagens culturais como texto, quais sejam: fotografia, canção, peça de teatro, literatura etc.

Os textos possuem funções, e Lótman (1990) explica que a primeira delas é a criativa.

Segundo o semioticista russo, como já explicado anteriormente, os textos lidam com informações velhas e criam novas constantemente. Eles também possuem função sociocomunicativa e de memória. Nessa relação comunicativa na sociedade, Lótman (1996) alega que o texto pode: tratar do destinador para o destinatário, indo do portador da informação ao auditório; ter função de memória cultural coletiva, indo do auditório para a tradição cultural; ser do leitor para consigo mesmo, como mediador que ajuda na reestruturação da personalidade do leitor em um ambiente metacultural; ser do leitor com o texto, em um melhoramento intelectual; ser do texto com o contexto cultural, ao atuar como fonte e receptor de informações.

Para complementar, o autor fornece a explicação de que o texto pode ter uma relação de significação consigo próprio ou com outros textos. Ele pode estabelecer uma relação de duplicação metatextual, por exemplo, como uma obra artística que apresenta características de sua própria feitura. Ou pode sofrer uma construção autoral em contato com linguagens e códigos diferenciados, por exemplo, a mistura de um texto verbo-visual (*Nordeste desvelado*) com outro verbo-musical (CD *Nordeste oculto*). Um texto entra em contato com outro em uma região de fronteira estrutural e gera uma nova informação que já não pertence exclusivamente a nenhuma codificação isolada. As fronteiras são móveis, mudam as orientações em direção aos códigos e suas estruturas intrínsecas. Esse aspecto fronteiro será explicado adiante junto com o conceito de semiosfera.

A cultura permeia a obra *Visagens nordestinas* em todas as suas codificações visuais, sonoras e textuais, de forma inter-relacionada. Essa interação reconstrói uma memória da tradição nordestina por meio de sua religiosidade e manifestações populares, como a ciranda, o coco e o aboio. No produto midiático em questão, é possível observar também as linguagens de maneira isolada. Dessa forma, a visualidade está presente na caixa, no encarte do CD *Nordeste oculto* e nas fotos do livro *Nordeste desvelado*. A parte textual está ligada às letras das músicas no encarte e aos textos de Marsicano no livro. E as codificações sonoras aparecem nas canções do CD.

Para Machado (2003), o entendimento de cultura deve iniciar com a hipótese de que as atividades humanas relacionadas a obtenção, troca e manutenção de informação possuem unidade. Nesse contexto, os sistemas de signos se apoiam uns nos outros e não funcionam de maneira isolada. O conceito de cultura pode ser visto de dois pontos de vista: dele próprio (interno); ou sistematizado cientificamente (externo). No primeiro caso, é visto como organizado internamente em oposição à desorganização exterior, não levando em

consideração a história e os acontecimentos anteriores. Já quando é descrito de modo científico, as culturas tradicionais e as periféricas são dependentes e comunicam-se de forma contínua. Nesse segundo caso encontra-se a semiótica da cultura, porque analisa os aspectos funcionais dessas relações sígnicas, dando importância às estruturas hierárquicas, às distribuições e às associações das linguagens (fala, canção, fotografia etc.) com cruzamentos e suas formas fronteiriças.

A cultura também funciona como memória coletiva. Segundo Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981, p. 41-42), ela “relaciona-se necessariamente com a experiência histórica *passada*. No momento da sua aparição, portanto, uma cultura não pode ser constatada enquanto tal: adquire-se plena consciência dela *post factum*”. Essa ligação depois do fato demonstra que as relações de transformação, desde uma informação até se tornar um texto cultural, dependem do presente e do passado. Dificilmente vinculam-se ao futuro, pois, de acordo com esses autores, a cultura “olha para o passado do ponto de vista da realização do comportamento” e “cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória”.

Ainda para Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981), a memória pode ser considerada longeva da coletividade e construir seu conteúdo de três formas distintas: pelo aumento quantitativo do volume de conhecimentos; pela redistribuição do sistema codificante; e pelo esquecimento. “Qualquer texto contribui não só para a memorização, mas também para o esquecimento” (LÓTMAN; USPENSKII; IVANÓV, 1981, p. 43). Os autores complementam que também há a criação de novos textos durante esse processo:

Contudo, o esquecimento também se efectiva doutra forma; a cultura exclui continuamente do seu próprio âmbito determinados textos. A história da destruição de textos, da sua exclusão das reservas da memória colectiva, move-se paralelamente à história da criação de novos textos. Todo e qualquer movimento artístico questiona a autoridade dos textos sobre os quais se baseavam as épocas precedentes, transferindo-os para a categoria dos não-textos, dos textos de diferente nível, ou destruindo-os. A cultura, por essência própria, vai dirigida contra o esquecimento; ela logra vencer o esquecimento transformando-o num dos mecanismos da memória. (LÓTMAN; USPENSKII; IVANÓV, 1981, p. 44).

Esse mecanismo de esquecimento e criação de novos textos é percebido nas canções da Cabruêra porque são misturados ritmos tradicionais nordestinos (forró, baião, coco etc.) com novas sonoridades (*sitar* indiano). Outro conceito importante na teoria semiótica de Iúri Lótman é o de semiosfera. Esse princípio foi criado, segundo Machado (2007, p. 16), “em

1984 para designar o *habitat* e a vida dos signos no universo cultural”. A autora aprofunda a explicação gênica do termo:

Assim como biosfera designa a esfera da vida no planeta, tal como formulara o geoquímico Vladimir Ivánovich Vernádski (1863-1945), semiosfera designa o espaço cultural habitado pelos signos. Fora dele, no entender de Lótman, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis. Nesse sentido, semiosfera é o conceito que se constitui para nomear e definir a dinâmica dos encontros entre diferentes culturas e, assim, construir uma teoria crítica da cultura. Fora deste ambiente, a palavra não passa de vulgarização, como acontece com muitos conceitos científicos empregados aleatoriamente. (MACHADO, 2007, p. 16).

Lótman (1996) argumenta que a semiosfera possui características diversas, como o caráter delimitado e a irregularidade semiótica. A primeira característica está ligada ao conceito de fronteira, definida como a soma dos tradutores ou filtros por meio dos quais um texto se traduz em outra linguagem. A semiosfera tem o seu espaço fechado e não pode ter contato com os não textos, ou textos distantes, sem passar pelos seus filtros. Os textos culturais vão da periferia para o centro e depois voltam inversamente. Esse fluxo é constante. A cultura, nesse contexto, cria sua organização interna, mas também a desorganização externa. A segunda característica indica que o espaço semiótico existe de acordo com o olhar de uma cultura dada, por exemplo, o morador de uma favela e cantor de *funk* carioca pode valorizar sua cultura dentro da semiosfera desse estilo de música, porém um morador de uma região agrícola de Pernambuco, pertencente a um grupo de maracatu rural, pode não considerá-la assim e vice-versa.

O autor também explica que o espaço semiótico não possui homogeneidade estrutural porque está em constante fluxo de informação e produz novos textos nessa interação. Na periferia da semiosfera se encontram estruturas menos rígidas, mais flexíveis, que permitem de maneira mais fácil e rápida o fluxo informacional cultural e o desenvolvimento dessas estruturas textuais. Essa divisão de núcleo e periferia é uma lei da organização interna da semiosfera. No núcleo há os sistemas semióticos dominantes, e na periferia estão os fragmentos de textos isolados, que funcionam como catalizadores do espaço semiótico. As relações da fronteira com esses textos isolados sempre geram novos sentidos. Esses fragmentos textuais servem para reconstruir todo o sistema, em uma relação de parte pelo todo. A interação dos códigos novos e velhos possibilita a construção de outros com uma memória do passado misturada com as características do presente.

A irregularidade estrutural da organização interna é heterogênea por natureza e se

desenvolve com diferentes velocidades nos diversos setores. As línguas naturais evoluem de maneira mais lenta do que as estruturas ideológicas e mentais. Portanto, não há sincronia absoluta nesse fluxo de informação. Dentro da semiosfera, cada parte participa de forma ativa no espaço semiótico e os textos apresentam isomorfismos de forma isolada, mas perdem essa característica ao interagir com outros dotados de novas linguagens, os quais farão surgir, como já explicado em parágrafos anteriores, novos textos semióticos (Lótman, 1996).

Na semiosfera, o conjunto de formações semióticas precede a linguagem isolada e condiciona a existência a partir dessa posição. Esse espaço semiótico é fundamental para a existência e a função da linguagem. As estruturas nesse ambiente se apoiam umas nas outras e possibilitam uma interação global de todos os elementos semióticos (LÓTMAN, 1996). A semiosfera da obra artística *Visagens nordestinas* mistura um código verbo-visual com outro verbo-sonoro. Os textos culturais das fotografias e das músicas interagem em múltiplas semiosferas, por exemplo, a da música regional e a da fotografia cultural, natural e religiosa.

Segundo Machado (2007, p. 54), a semiótica da cultura atinge uma análise holística de processos dinâmicos porque “na semiótica da cultura o termo semiosfera converge para tudo o que recentemente as ciências que estudam a cultura remetem para a semiótica – um desejo de encontrar uma linguagem descritiva que possa ser traduzida”. A autora complementa que há uma busca por unificação entre diferentes linguagens interdisciplinares, concluindo o conceito apresentado neste parágrafo com uma explicação da importância desse princípio no âmbito epistemológico histórico:

É preciso dizer que o conceito de semiosfera coloca a semiótica da cultura novamente em contato com a história; também faz análise cultural aplicada em contato com a história cultural e com o mais novo fenômeno na cultura. A ciência dos signos aproxima-se da arte dos signos. Esse contato determina o lugar da semiótica da cultura entre as ciências que estudam a cultura. E não é paradoxal que a semiosfera estude a semiosfera e a cultura estude a cultura. Isso acontece dentro de uma única semiosfera da cultura humana e, cada tentativa de descrever a cultura de um ponto de vista científico, prova, em diferentes níveis, ser uma auto-descrição da cultura. Ao criar tratamentos da cultura nós também podemos fazer parte dela. (MACHADO, 2007, p. 54).

Esse conceito de semiosfera faz um elo entre duas disciplinas: a história e a semiótica. Pode-se concluir pela explanação teórica até o momento que há interação dessas duas semiosferas na citação anterior: a história, com seus traços distintivos próprios; e a semiótica, com outras características que interagem na fronteira desse universo. Delas surge o diálogo criador de novos textos com outros significados. Nesse mesmo raciocínio, pode-se observar

que também haverá uma modelização dupla ou secundária dos textos internos e externos dialogicamente entre os códigos históricos e semióticos.

Os aspectos de semiótica da cultura (texto, semiosfera, modelização, fronteira etc.), baseados principalmente em Iúri Lótman, apresentados até este ponto da dissertação, servirão como base para a análise da obra artística *Visagens nordestinas* no terceiro capítulo, junto com outros teóricos complementares de outras linhas de pesquisa, como Arheim (2006), Aumont (1993), Nunes (2009), Pereira (2004) etc.

O próximo tópico deste capítulo inicial versará sobre a obra de artes integradas, objeto da pesquisa e seus criadores: Cabruêra, Alberto Marsicano e Augusto Pessoa. Também contextualizará conteúdos da cultura popular nordestina, o cordel e alguns personagens conhecidos do Nordeste de diversas áreas, citados no CD *Nordeste oculto* e na entrevista presencial realizada com este pesquisador, como Jackson do Pandeiro, Luís Gonzaga, Padre Cícero Romão, Ariano Suassuna etc.

1.2 *Visagens nordestinas* e a cultura popular

O entendimento da palavra *visagem* é importante para iniciar a compreensão desse produto midiático. Para Arthur Pessoa, vocalista da Cabruêra, a palavra se refere ao “que o povo chama de assombração. Alguma coisa que você vê, mas não é real [...]. Tem coisas que são tão incríveis que parecem uma visagem²”. Segundo o fotógrafo da obra, Augusto Pessoa³, *Visagens nordestinas* surgiu inicialmente de uma documentação fotográfica autoral sobre o Nordeste brasileiro. Augusto morou na Chapada do Araripe-CE em 1999, tendo iniciado a partir dessa data um trabalho com ênfase na cultura popular nordestina, na religiosidade e na natureza. Notou que poderia expandir essa proposta por meio de um produto audiovisual de fotografias com músicas. Assim, uniu-se a Arthur Pessoa, seu irmão e vocalista da banda paraibana Cabruêra, e teve aprovado em 2011 um projeto no Programa de Cultura Banco do Nordeste/BNDES.

Augusto Pessoa é fotógrafo de Campina Grande-PB e trabalha com fotografia desde 1994. É *freelancer* para muitas revistas, como *National Geographic*, *Vida Simples*, *Continente*, entre outras. Além do trabalho sobre o Nordeste, realizou outras produções com

² Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

³ Entrevista realizada com Augusto Pessoa (fotógrafo) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

fotografia, por exemplo, *Capital Iluminada* (2010), *INTI* (2009) e *INKA: Uma Travessia* (2014). *Capital Iluminada* foi feito em coautoria com a arquiteta Lis Cordeiro Alves e retrata as belezas naturais e o patrimônio histórico de João Pessoa-PB. *INTI* é um catálogo de fotografias sobre os Andes. *INKA: Uma travessia* é um documentário e um catálogo fotográfico que mostra em detalhes a rota por terra até a cidade sagrada de Machu Picchu, partindo de Corumbá pelo lendário “trem da morte”, na fronteira do Mato Grosso do Sul com a Bolívia. O artista já ganhou as seguintes premiações: Prix Photo 2010; Terra Viva Yázige 2010; Pérsio Galembeck de Fotografia 2010; Abril de Jornalismo 2008; Um Olhar sobre a Cultura Popular Nordestina 2007; Paraíba Seus Olhos 2007, 2008, 2009 e 2010; e AETC Jornalismo 2006 e 2007.

O Encontro da Nova Consciência teve papel importante no processo de construção de *Visagens nordestinas* porque marca a entrada de Alberto Marsicano na obra. Esse evento é realizado há 23 anos em Campina Grande-PB durante o período do Carnaval. Produzido pela Organização Nova Consciência, tem um caráter esotérico e ecumênico, tratando de temas como cultura de paz, tolerância religiosa e respeito às diferenças. Conta também com palestras, debates e *shows* musicais.

Alberto Marsicano era paulista, formado em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Estudou *sitar* indiano com Ravi Shankar (mestre nesse instrumento musical) na Índia. Arthur Pessoa explica como foi esse processo: “O Marsicano foi estudar lá na Índia e ficou com a missão de trazer o *sitar* indiano para o Brasil [...] Retornando ao Brasil, deu início ao trabalho de composição, de fazer discos e divulgação⁴”.

O músico também comenta que Alberto Marsicano participava da Nova Consciência desde a primeira edição, em 1992, enquanto a Cabruêra marca presença há 14 anos. “A primeira vez que a gente tocou foi no ano 2000. Faz catorze anos. Foi nessa oportunidade que conheci Marsicano e passei a fazer parte da ONG que organiza o evento”. Arthur se tornou curador, produtor e organizador dos *shows*. Já Marsicano sempre participou tocando o *sitar* indiano e fez algumas colaborações em apresentações da Cabruêra durante o evento. Ele mostrou interesse pelo trabalho da banda e teve vontade de fazer algo junto com os músicos paraibanos. A primeira parceria veio na canção “Portão azul”, do CD *Visagem* (2010). Depois, quando Arthur (Cabruêra) e Augusto (fotógrafo) receberam a aprovação do projeto

⁴ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

fotográfico e musical, chamaram Marsicano para fazer a direção artística. “Fomos a São Paulo fazer *show* no Centro Cultural Banco do Brasil. A gente se encontrou novamente e trouxemos as linhas gerais do trabalho, o conceito, o repertório desse disco. Pouco tempo depois a gente veio gravar aqui em João Pessoa”. Marsicano participou na parte musical e na parte explicativa da obra. O vocalista da Cabruêra detalha essa participação do filósofo no disco *Nordeste oculto*:

A gente gravou o *sitar* indiano para usar em algumas vinhetas do trabalho. A vinheta que abre o disco, o poema de William Blake, traduzido por Marsicano, na voz de Luis Carlos Vasconcellos. Acho que tem *sitar* na música “Filhos do vento”. [...] O Marsicano já vinha falando pra gente em fazer esse disco *Nordeste oculto*. Com esse tema, que era justamente trazer essas coisas da espiritualidade, das religiões, que é muito forte no Nordeste. Principalmente, as religiões afro-brasileiras, da tradição indígena, dos ciganos⁵.

Alberto Marsicano explica resumidamente a participação dele nessa obra, na única mensagem enviada por meio do Facebook a este pesquisador. “Criei o nome *Nordeste oculto* e *Nordeste desvelado*. Escrevi o livro *Nordeste desvelado*. [...] Escrevi várias músicas do disco, inclusive “Druidas do agreste”, em parceria com exu veludo incorporado na mãe de Santo Lurdes de Campo⁶”. O músico também demonstrou um descontentamento ao perceber que o nome dele apareceu em letras pequenas na lombada do livro *Nordeste desvelado*.

O CD *Nordeste oculto* apresenta hibridismos musicais. Segundo Pablo Ramirez, baterista da Cabruêra, a bateria e a percussão foram trabalhadas nas linhas dos ritmos afro-brasileiros e indígenas: “[...] tinha sempre esse lance do candomblé e umbanda. [...] Teve maculelê, umas levadas de pontos de umbanda⁷”. Nas guitarras, conforme Leo Marinho, guitarrista da Cabruêra, buscou-se usar efeitos e timbres em uma base do ritmo *funk* com encaixe estético no forró e no coco para “fazer um contraponto que não seria só forró⁸”. Foram utilizados duas guitarras (Fender Jazz Master e SG Gibson), um violão e amplificador Fender. De acordo com Edy Gonzaga, baixista da Cabruêra, no disco “a gente achou um meio-termo do que vínhamos fazendo, de uma escala regional e uma escala mais abrangente que vai de música pop a música afro⁹”. O músico usou um baixo Fender Jazz Bass 93, ligado numa PEG com caixa Orange captada ao vivo junto com a banda. Edy explica a importância

⁵ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

⁶ Depoimento dado por Alberto Marsicano por meio do Facebook em 02.04.2013.

⁷ Entrevista realizada com Pablo Ramirez (baterista da Cabruêra) em 12.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

⁸ Entrevista realizada com Leo Marinho (guitarrista da Cabruêra) em 12.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

⁹ Entrevista realizada com Edy Gonzaga (baixista da Cabruêra) em 12.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

do estúdio Mutuca no processo de captação e de microfonação do CD e revela que foi um dos discos em que menos opinou durante a pós-produção.

Arthur Pessoa enfatiza que o repertório do CD surgiu a partir de trechos e pontos de umbanda enviados por Alberto Marsicano. “Quando Marsicano apresentou pra gente, nós sentimos que precisávamos aumentar as letras. Foi assim com as músicas ‘Jurema’, ‘Beira-mar’, ‘Pena dourada’ e ‘Padre Cícero’”. Foram vendidas duas mil caixas da obra *Visagens nordestinas*. O CD *Nordeste oculto* também foi disponibilizado no site *Overmundo*¹⁰ gratuitamente. A turnê passou pelos estados brasileiros do Acre, Rondônia, Roraima, Amazonas, Pará, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, além dos países europeus Alemanha e Portugal.

Conforme o vocalista, a Cabruêra surgiu em Campina Grande-PB em 1998. “Esse nome Cabruêra existe há muitos anos. Um termo próprio do Nordeste que significa um bando de cabras¹¹”. O bando de Lampião foi chamado dessa mesma forma. Essa palavra também está presente na música “O fole roncou”, de Luiz Gonzaga, e na música “Candeeiro encantado”, de Lenine. O primeiro grande evento de que o grupo musical participou foi em Campina Grande-PB, no “maior São João do Mundo”. Arthur detalha essa participação e as repercussões geradas.

Ao tocar no maior São João do mundo, uma festa que dura 30 dias, fomos convidados para gravar um disco ao vivo, pela BMG, com medalhões da música nordestina: Zé Ramalho, Elba Ramalho, Marines, Antônio Barros Cecel. A gente foi convidado para participar como uma banda nova. Nesse mesmo dia que a gente tocou no São João, fomos vistos pelo produtor do Abril Pro Rock, e lá fomos vistos por produtores da Europa que nos convidaram para fazer a primeira turnê pela Europa¹².

Os músicos realizaram, até novembro de 2013, treze turnês pela Europa, em países como Inglaterra, Dinamarca, Itália, República Tcheca, Alemanha, França, Holanda, Bélgica, Suíça e Portugal. A banda mistura diversos ritmos e sons regionais, como coco, ciranda, maracatu rural, maracatu nação, caboclinho e samba com influências globalizadas, como *rock* e *funk*, e sonoridades orientais. A construção estética do grupo tem caráter autoral, mas apresenta influências de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Tom Zé, Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Lenine, Zé Ramalho, Alceu Valença, entre outros artistas e bandas que utilizam

¹⁰ Disponível em: <www.overmundo.com.br>. Acesso em: 30 jan. 2015.

¹¹ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

¹² Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

essas linguagens híbridas na música popular brasileira contemporânea, além de escritores como Orlando Tejo, Zé Limeira, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e Bráulio Tavares.

A obra *Visagens nordestinas* está relacionada com a cultura popular e algumas figuras desse universo nordestino, como Padre Cícero, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Ariano Suassuna etc. Para Ayala e Ayala (2002), a expressão “cultura popular” está ligada a povos subalternos da sociedade, que vivem sob dependência política, econômica e cultural de proprietários que dominam os meios de produção e lhes proveem o trabalho. As manifestações culturais desses grupos expressam o ponto de vista deles, porém apresentam certas características de quem lhes provê o sustento e o emprego, por exemplo, as romarias católicas que mostram semelhanças na maneira de levar os santos pelas ruas, mas contêm características peculiares em cada cidade em que é realizada. Ferreira (2010) detalha como se dá esse processo de gestão da cultura popular, dando como exemplo as brochuras populares:

[...] Em primeiro lugar, ela não é produzida pelas “elites” para se impor ao povo. Ela é gestada e produzida no âmbito desta cultura das bordas, aquela que não cultura oficial; é trazida e recriada por indivíduos que participam desse mesmo *continuum* de visão de mundo e repertório, com diversas gradações. Há a recuperação de linguagens em depósito, de saberes enraizados no universo popular, há uma força de resistência que não se pode negar e que até se transforma em não resistência e acomodação social, em conservadorismo político. (FERREIRA, 2010, p. 93).

A cultura popular está sempre se reinventando para a manutenção de sua existência como memória não hereditária. Portanto, as danças, as músicas e as poesias estão em constante mudança de forma diacrônica entre passado e presente. Outra característica dessa produção é a maneira de registro em suportes artesanais ou pouco industrializados, tais como: folhetos; bonecos feitos de barro, pano, corda, ferro; roupas coloridas usadas no período de São João; pífanos feitos de bambu ou cano de PVC; tambores feitos de lata, madeira ou troncos etc.

Ferreira (2014) explica que há sempre uma atualização nessa memória de forma hipertextual, histórica e temporal. Nela estão presentes uma corrente discursiva e uma tradução cultural permanente, a qual se relaciona aos fluxos de informações na semiosfera em que os textos culturais externos a esse ambiente se traduzem em outros textos de dentro, ocorrendo, dessa forma, a geração de novas informações, por exemplo: as populações que vivem em regiões de fronteira entre Brasil e Argentina e dividem a cultura do gaúcho, chamado na argentina de *gaucho*.

Para Bosi (1972), a cultura popular pode se desenvolver ou entrar em crise, tornando-se mais pobre e desagregada. Esse empobrecimento dos valores simbólicos e culturais causa uma diminuição subjetiva na maneira com que o indivíduo em sociedade cria e trabalha as informações de seu povo. O homem perde a função de gerador de novos códigos para apenas ser consumidor nessa sociedade. A percepção do mundo nesse contexto é dialógica entre o arcaico e o contemporâneo.

Ferreira (2010) cria o termo “cultura das bordas” para abarcar os textos culturais que não estão no centro, mas nas periferias das semiosferas, em um ponto de transição entre as culturais tradicionais com maior investimento e interesse do público. Esse tipo de cultura pode ser encontrado inclusive nas periferias urbanas, por exemplo, o tecnobrega, no estado do Pará. Nesse cenário, o texto sofre mudanças a todo o momento e se mistura com outras linguagens de valores variados, construindo um texto móvel com algumas partes em comum.

No âmbito das publicações populares, segundo a autora, há uma relação dialógica entre os textos nessa indústria editorial das bordas, responsável por alguma leitura de classes populares e da tradição oral, que já tem garantido os receptores pelos seus temas. Alguns exemplos são manuais, revistas de modinhas, secretários de amor, livros de sonhos, publicações que abordam a religiosidade afro-brasileira (umbanda) etc. Nessa cultura das bordas, o cinema, a música, universos *pop*, populares e inserções radiofônicas fazem parte desse universo.

A literatura de cordel compõe o universo estético em que se insere a obra *Visagens nordestinas*. Segundo Haurélio (2010), o cordel surgiu no final do século XIX no Recife pelas mãos de quatro poetas paraibanos: Silvino Piraúia de Lima, Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista e João Martins de Athayde, que formavam a chamada “Geração princesa do cordel”. Esse tipo de poesia popular é herdeira do romanceiro tradicional e da literatura oral. Os temas são baseados em raízes do trovadorismo medieval lusitano e se espelham na sociedade de seu tempo. O cordelista contemporâneo, o poeta de bancada, tem proximidade com os menestréis errantes da Idade Média, que, por sua vez, descendem do rapsodo grego. Conforme Ferreira (2010), contextualizando com a contemporaneidade, pode-se dizer que o cordel é produzido pelas classes populares, que possuem uma concepção de mundo com variedades de temáticas em um discurso sobre a vida, o cosmo, os mitos e os sucessos. Trata-se de grande texto que mostra coerência com o seu meio social. A produção das publicações hoje em dia é feita em São Paulo e distribuída por todo o Brasil.

Haurélio (2010) comenta que o cordelista Leandro Gomes de Barros nasceu em 19 de

novembro de 1865 no sítio Melancia, em Pombal-PB. Ele foi considerado o pai da literatura de cordel brasileira. Migrou para a região de Teixeira-PB, considerado um berço desse estilo de poesia popular. Quando o poeta estava com 15 anos de idade, passou pelas cidades de Vitória, Jaboatão e Recife, escrevendo nesta última as primeiras histórias ao lado de seus companheiros Francisco das Chagas Batista e Silvino Pirauá de Lima. Leandro escrevia, editava, publicava e distribuía a produção. Os folhetos de cordel mais famosos dele são: *O cachorro dos mortos*, *Os sofrimentos de Alzira*, *Juvenal e o dragão*, *A força do amor*, *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, *História da Donzela Teodora* e *O boi misterioso*. Suas obras ultrapassaram a casa dos milhões de exemplares e são reeditadas até hoje.

O cego Aderaldo é outro personagem da cultura popular nordestina, especialmente da poesia popular. Haurélio (2010) afirma que Aderaldo Ferreira de Araújo não nasceu cego, e sim diz ter perdido “as vistas” em um dia muito quente no momento em que bebeu um copo de água bem gelado. Ele ficou conhecido por um folheto de cordel chamado *A peleja de cego Aderaldo com Zé pretinho do Tucum*, escrito por Firmino Teixeira do Amaral. A peleja foi vencida por Aderaldo, porém dizem que esse diálogo existiu apenas na publicação. O poeta viveu até 85 anos e adotou 26 meninos. No período da velhice, deixou de se apresentar com sua rabeca e passou a utilizar um velho projetor de filmes. Faleceu em 30 de junho de 1967.

Luiz Gonzaga é uma referência para o vocalista da Cabruêra, Arthur Pessoa. O cantor popular nordestino é citado na música “Padre Cícero”, no CD *Nordeste Oculto*: “Nordeste de cangaceiro, de Luiz Rei do Baião [...]”. Como relata Albuquerque Júnior (2011), Luiz Gonzaga nasceu na fazenda Caiçara, na cidade de Exu-PE. Ele era filho de agricultores. O pai se chamava Januário e possuía as habilidades de sanfoneiro da região e artesão. Gonzaga ficou conhecido na década de 1940 como o criador do baião. Passou por São Paulo, onde comprou sua sanfona, e foi para o Rio de Janeiro em 1939, depois de dar baixa no Exército. Nesse período, tocou em cabarés, gafieiras do mangue e *dancings*, utilizando um repertório de tango, valsa, bolero, polca, mazurcas etc. No programa de Ary Barroso, em 1940, tocou o forró “Vira e mexe” e conquistou a nota máxima, sendo contratado pela rádio a partir daquela data.

Albuquerque Júnior (2011) explica que em 1943 Luiz Gonzaga começou a usar indumentária típica do Nordeste, principalmente o chapéu de vaqueiro, que lembrava a mesma peça de Lampião. O músico queria representar o povo nordestino. Esse impulso criativo foi influenciado pela maneira com que alguns artistas gaúchos se vestiam na época e representavam a cultura gaúcha. Em 1946, lançou a música “Baião”, em parceria com

Humberto Teixeira, que se tornou o maior sucesso no Brasil até o ano de 1954 e chegou a ser tocada no exterior. A canção era dirigida principalmente para os migrantes do Nordeste que moravam em São Paulo.

Gonzaga também participou dos mais conhecidos programas de rádio da época, como a Rádio Record (São Paulo) e a Rádio Nacional (Rio de Janeiro). O músico se tornou apresentador de um programa de rádio na Rádio Clube Brasil que se chamava *Alma do Sertão* e, posteriormente, de outro na Rádio Mayrink Veiga chamado *No reino do baião*. Um dos motivos do grande sucesso do sanfoneiro foi que ele tinha visão comercial e aproveitava seu sucesso para se vincular a empresas, à Igreja Católica e a oligarquias tradicionais do período.

O ritmo baião tocado por Luiz Gonzaga representava o Nordeste por meio da fala, do canto e da música nas principais emissoras de rádio da época, como visto no parágrafo anterior. Segundo Albuquerque Júnior (2011), o músico tinha como principais divulgadores das suas músicas os conterrâneos nordestinos. Suas canções tinham sempre o Nordeste como tema, com sua aridez, beleza natural e humana, a devoção aos santos, a bravura e a honraria das pessoas. Um povo sofrido que aguenta os obstáculos de um local seco, mas rico em manifestações culturais, como poesia popular, aboios de vaqueiros, cantado de coco, cantigas, cantorias, ditos populares etc.

Gonzaga trazia a visão bem-humorada da vida do homem do sertão, o chamado “matuto”. O tema da saudade era recorrente em sua música, estando ligado ao sentimento que muitos de seus ouvintes passavam nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro nesse período. O Nordeste é lembrado saudosamente nas canções como uma região mítica para o nordestino, um local para o qual ele sempre deseja voltar depois de conseguir uma melhor condição de vida nas capitais.

Jackson do Pandeiro é outra referência musical importante para a Cabruêra e também para a construção estética da obra *Visagens nordestinas*. Ramos (2012) relata que José Gomes Filho, o Jackson do Pandeiro, nasceu em 1919 no Engenho Tanques, em Alagoa Grande-PB, e se mudou aos 11 anos para Campina Grande. Devido à morte do pai, trabalhou de ajudante de padeiro e limpador de fossa. Em 1936 e 1937, começou a frequentar a zona de baixo meretrício e a conhecer, além das mulheres, as músicas e os músicos que animavam os ambientes noturnos. Serviu o Exército aos 18 anos de idade. Casou-se por pressão social em 1938 com Maria da Penha, menor de idade e filha de uma prostituta. Depois teve outros casamentos, com Almira Castilho, Neusa Flores e outras. Jackson utilizou hibridações em suas músicas e não ficou categorizado estritamente em nenhum ritmo isolado. O músico

começou a sua carreira com o ritmo coco, mas ficou nacionalmente conhecido por caminhar com maestria por diferentes ritmos nacionais. Sua discografia é composta de 63 obras¹³. Apresentou junto com Almira Castilho o programa musical *No Forró do Jackson*, em 1955, e participou de muitos programas de rádio e televisão da época. Estrelou nove filmes do tipo chanchada: *Tira a mão daí* (1956), *Batedor de carteira* (1958), *Minha sogra é da polícia* (1958), *Aí vem alegria* (1959), *Cala a boca, Etelvina* (1956), *Pequeno por fora* (1960), *Viúvo alegre* (1960), *Bom mesmo é Carnaval* (1961) e *Rio à noite – capital do samba* (1962).

Outra referência na obra *Visagens nordestinas* é Padre Cícero, presente não só na canção “Padre Cícero”, no CD *Nordeste oculto*, como também no livro *Nordeste desvelado*. Segundo Lira Neto (2009), Cícero Romão Batista, o Padre Cícero, nasceu na cidade do Crato-CE em 24 de março de 1844. Filho do comerciante Joaquim Romão Batista e de dona Quinô, teve a revelação do sagrado aos 12 anos, quando leu o livro *Introdução à vida devota*, do bispo-príncipe de Genebra, um manual de iniciação cristã destinado aos jovens que pregava a castidade do corpo e da alma. Entrou no Seminário Prainha, primeira escola de nível superior do Ceará, aos 21 anos, mudando-se para Fortaleza com a ajuda de um coronel da região. Em 30 de novembro de 1870, aos 26 anos, Cícero Romão Batista foi ordenado sacerdote na Igreja da Sé, em Fortaleza. Logo depois, no lombo de um cavalo, se dirigiu para a cidade do Crato para rezar a primeira missa como padre. O religioso considerava o sonho descrito a seguir como responsável por incentivá-lo na missão que estaria por vir, conforme relata Lira Neto (2009):

Treze homens de barbas e cabelos compridos, pés em alpercatas, entraram no quatinho da escola onde o recém-ordenado Cícero Romão Batista dormia. Vinham vestidos com longas túnicas brancas e se postaram em volta de uma mesa. Um deles, ao centro do grupo, abriu os braços e centralizou a atenção aos demais. A cena, para Cícero, era inconfundível. Ali estavam, diante dele, os doze apóstolos e o próprio Jesus Cristo, tal e qual haviam sido retratados em uma das pinturas mais célebres de todo o mundo: *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci. A diferença é que Cristo, ao contrário do simples manto azul sobre a túnica vermelha com que aparecia no famoso mural do pintor renascentista, trazia o peito em chamas, a exemplo das gravuras populares do Sagrado Coração. Quando Jesus começou a falar aos discípulos reunidos em torno de si, uma multidão de sertanejos apontou na porta. Homens e mulheres carregavam trouxas miseráveis nos ombros e, sobre o corpo esquelético, trajavam apenas farrapos. Os muitos meninos que traziam pela mão estavam sujos, remelentos e completamente nus. Jesus Cristo dirigiu-lhes a palavra e prometeu que faria um último esforço para libertar o mundo de tanta iniquidade e sofrimento. Mas era preciso que, para isso, a humanidade mostrasse sincero castigo. Viria o dia do Juízo final. O mundo iria acabar. (LIRA NETO, 2009, p. 44).

¹³ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jackson-do-pandeiro/discografia>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

Padre Cícero ficou conhecido em todo o Brasil em 1^o de março de 1889, quando uma de suas beatas, Maria do Araújo, manifestou um fenômeno de transmutação de hóstia em sangue no momento em que recebeu os sacramentos do religioso cratense. Esse fato se espalhou por meio dos populares, da mídia impressa e radiofônica, mas também desagradou o bispo do Ceará, Dom Joaquim José Vieira, chefe da Igreja Católica Apostólica Romana do estado. Padre Cícero foi também deputado e o primeiro prefeito do Juazeiro do Norte, exercendo grande influência na região (LIRA NETO, 2009). A cidade cearense de Juazeiro do Norte recebe todo ano milhares de fiéis que o consideram um santo.

Ariano Suassuna foi um personagem conhecido da região Nordeste principalmente pelas suas produções literárias e teatrais e por seus ensaios sobre cultura popular, sendo mencionado também na música “Padre Cícero”, do CD *Nordeste oculto*. Ramalho (2012) aponta que o escritor nasceu no Palácio da Redenção, sede do governo da Paraíba, em 16 de junho de 1927, filho do governador do Estado da Paraíba na época, o senhor João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, e de Rita de Cássia Dantas Villar.

Em 1928, o pai terminou o mandato, assumiu o cargo de deputado federal e se mudou com a família para a Fazenda Acauhan, localizada no sertão da cidade de Sousa-PB. A revolução de 1930 surgiu e, por divergências políticas, o patriarca foi assassinado em 9 de outubro de 1930, no Rio de Janeiro. A família se mudou para diversos locais até se fixar em Taperoá-PB, em 1933, cidade que proporcionou um universo fértil em manifestações culturais populares para Suassuna, como as cantorias, o teatro de bonecos (mamulengos), os circos populares, a literatura de cordel, os repentistas etc.

Em 1942, o escritor se mudou para Recife e começou a participar de forma intensa da divulgação da cultura popular. Em 1946, organizou uma apresentação de repente no teatro Santa Isabel, conhecido por ser o reduto da elite da época. No final da década de 1960, além de professor e diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, já era um dramaturgo conhecido nacionalmente. Nesse contexto, criou o Movimento Armorial. Vargas (2007) detalha o processo criativo dessa ação cultural pernambucana:

[...] Armorial, um movimento inaugurado oficialmente em 18 de outubro de 1970 com um concerto da Orquestra Armorial de Câmara e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas na igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, sob os auspícios do DEC da UFPE, na época dirigido por Suassuna. A proposta dos armoriais era a de produzir uma arte brasileira fundamentada nas raízes culturais populares sertanejas que fizesse frente ao constante apelo de compositores e artistas às

influências estrangeiras tidas como obstáculos à construção de uma identidade para a arte nacional. (VARGAS, 2007, p. 38).

Ainda segundo Vargas (2007), a ideia desse movimento era retomar, por meio da música erudita, os aspectos de arte e cultura do sertão do Nordeste, que historicamente foi formado pela herança da península Ibérica com influências cristãs, mouras e dos indígenas autóctones. No campo musical, Suassuana e compositores como Cussy de Almeida e Antônio José Madureira construíram músicas embasadas nas canções, vozes e instrumentos típicos nordestinos, como os cantos dos violeiros, as escalas modais e os instrumentos de timbres ásperos (rabeça, viola, pandeiro, pífano etc.). A maioria das realizações musicais desse movimento pode ser ouvida nos discos do Quinteto Armorial, grupo criado por Suassuana composto por Edílson Eulálio, Jarbas Maciel, José Tavares de Amorim e Antônio J. Madureira.

Ramalho (2012) explica que o Movimento Armorial teve três fases: *experimental* (1970-1975), *romançal* (1975-1981) e *arraial* (1995). A fase *experimental* compreende as pesquisas artísticas de Suassuana junto com as criações de jovens artistas da época em diversas linguagens, como canção, literatura e artes plásticas. O escritor convidou músicos conhecidos, como Guerra Peixe, e outros desconhecidos para formar a Orquestra de Câmara e do Quinteto Armorial. Essas realizações no campo das artes foram divulgadoras e uma espécie de celeiro para compositores e jovens músicos na cena nordestina e posteriormente nacional, como Antônio José Madureira (Zoca), Antônio Nóbrega, Egídio Vieira; e no campo literário, com Ângelo Monteiro, Janice Japiassu, Marcus Accioly, que realizaram suas primeiras publicações de poesias em jornais e revistas do Recife. Em 1971, Suassuna lançou o livro *Romance d'a pedra do reino*.

Em 18 de dezembro de 1975, com apresentação da Orquestra Brasileira, se iniciou a segunda fase, *romançal*, caracterizada por uma produção da estética armorial em outras partes do país, como o lançamento dos quadrinhos *A Guerra do Reino Divino* (Jô Oliveira, Brasília) e o *long-play A fantástica viola de Renato Andrade na Música Armorial Mineira* (Renato Andrade, Minas Gerais). Nesse período, Ariano Suassuna deu início ao trabalho de gestor público, como Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife.

Na terceira fase, *arraial*, surgiram experiências no campo da dança, como: o espetáculo *Demanda do Graal Dançado*, em 19 de março de 1998, com roteiro de Suassuna e coreografia de Maria Paula Costa Rego; *Pernambuco do Barroco ao Armorial*, do grupo

Arraial Vias de Dança, com direção de Marisa Queiroga, coreografia de Heloísa Duque e roteiro de Suassuna. O escritor ainda criou o teatro Arraial, naquele período como Secretário de Cultura, para favorecer apresentações gratuitas, financiadas pelo governo estadual.

O aboio indiano está presente em uma faixa homônima do CD *Nordeste oculto*. Segundo Marsicano e Pessoa (2012), no livro *Nordeste desvelado*, o aboio tem origem oriental:

[...] Os nautas portugueses por mais de quatro séculos, partindo de Goa (Índia portuguesa), faziam escala no Nordeste antes de singrar a Lisboa nessas caravelas além das especiarias e “nossas” frutas como o coco, a manga e a banana. Aqui trouxeram o gado indiano e seus pastores com sua milenar tradição de tanger o gado entoando mantras. A escala do aboio com seu triton (demônio musical coibido pela inquisição) não tem origem ibérica como pretendem alguns medievalistas ou moura, pois sua quarta aumentada inexistente na música islâmica provém da música karnática de Goa (sul da Índia). Na torre do tombo há documentos que atestam músicos indianos goenses tocando nos engenhos nordestinos e se o aboio não se enquadra no pentagrama, muito menos no metrônomo seu tempo solene, etéreo e suspenso é de cunho oriental. (MARSICANO; PESSOA, 2012, p. 22).

A faixa “Aboio indiano” teve a participação do músico paraibano Chico César (vocal), de Alberto Marsicano (*sitar* indiano) e de Chico Correa (viola, teclado e programações). A vocalização do aboio está presente durante toda a execução da música, acompanhada pelas programações musicais digitais, o *sitar* indiano, o teclado e a viola. Essa manifestação cultural está presente no Nordeste e faz parte da estética utilizada pelos artistas participantes da obra *Visagens nordestinas*.

Os personagens da cultura popular foram descritos até este momento para aclarar os leitores sobre o universo cultural nordestino e permitir o entendimento das canções da Cabruêra, das fotografias de Pessoa e dos textos de Marsicano. Os esclarecimentos sobre a obra de artes integradas *Visagens nordestinas* continua nos próximos parágrafos.

A banda Cabruêra participou de diversos festivais nacionais e internacionais. Mas os eventos que marcaram o vocalista foram o Jazz Montreaux Festival e o Roskilde. “O Roskilde Festival acontece na Dinamarca há mais de quarenta anos. É o segundo maior festival da Europa. O primeiro é o Glastonbury Festival, na Inglaterra. Tocam mais de 300 bandas em cinco palcos”¹⁴. A maior turnê realizada pelos músicos em 2006, quando passaram por 10 países europeus.

¹⁴ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

A internet tem um papel importante para o grupo desde o início da carreira na Paraíba. Segundo Arthur Pessoa, “[...] desde o começo da banda, a gente já nasceu com uma *homepage*. À medida que as redes sociais foram aparecendo, como o Fotolog. Primeiro foi o Orkut, depois Facebook, Twitter e YouTube. Tudo isso foi sempre ferramenta para divulgar o trabalho¹⁵”. O vocalista da Cabruêra complementa que “[...] foi fundamental para expandir nossa rede de contatos. A partir do momento que a gente fez a primeira turnê pela Europa, conhecemos as oportunidades dos festivais”¹⁶.

A banda sempre esteve no universo da música independente, afirma Arthur. Eles licenciaram alguns discos por selos pequenos no Rio de Janeiro (Nikita Music), nos Estados Unidos (Alula Records) e na Europa (Piranha Records). O vocalista detalha esse processo nos últimos dezesseis anos:

Esse universo paralelo em que as bandas circulam pelos festivais independentes não está na grande mídia, apesar da Cabruêra ter feito coisas na grande mídia, como o *Som Brasil*. Estivemos no Jô Soares. A maior parte da nossa trajetória foi nesse universo independente, que também vem se fortalecendo a partir da decadência das grandes gravadoras, a partir do final dos anos 90, quando a gente estava surgindo e grandes artistas saindo das grandes gravadoras para desenvolver seus trabalhos independentes. A Cabruêra já nasceu se autoproduzindo. Eu sempre estive à frente da produção da banda. A gente tem parcerias, um produtor na Europa que trabalha de forma independente. A gente nunca teve um patrocinador, um empresário. [...] O universo independente está ligado a nossa trajetória¹⁷.

A discografia da Cabruêra em ordem cronológica está composta por: *Cabruêra* (Nikita Music, 2000), *Cabruêra 2002* (Alula Records, EUA, 2002), *O samba da minha terra* (Nikita Music, Brasil, 2004) e *Proibido cochilar* (Piranha Records, Alemanha, 2005). A partir de 2006, o conjunto gravou *Sons da Paraíba* (2006), *Visagem* (2010) e *Nordeste oculto* (2012), além de participações em diversas coletâneas e produções audiovisuais, como *Sons da terra – Brasil Allstars* (2001), *Brazil more than samba: sounds of Paraíba* (2009) e *Favela Chic: posto nove vol. 3* (2004). Também fizeram parte da trilha do curta-metragem *A canga* (2001), de Marcus Vilar, e do documentário *Utopia e barbárie* (2005), de Silvio Tandler.

O livro *Nordeste desvelado* é composto de 48 fotografias de Augusto Pessoa e explicações de Marsicano. Conforme Augusto, as imagens foram selecionadas de seu acervo pessoal de acordo com as músicas produzidas pela Cabruêra. Marsicano também escreveu as

¹⁵ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

¹⁶ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

¹⁷ Entrevista realizada com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

explicações com base no que observava nas imagens. A seguir o fotógrafo detalha a criação do nome do livro *Nordeste desvelado*:

As temáticas do livro surgiram em função das canções do CD. Elas definem as temáticas, os capítulos do livro. *Nordeste desvelado* foi um nome dado por Alberto Marsicano [...] O nome inicial seria *Nordeste revelado*, mas o Alberto Marsicano argumentou que revelado estava mais ligado à fotografia em si. E desvelado tinha uma conotação de desvelar, tirar o véu que existia sobre a cultura popular, e mostrar como ela é, com suas origens e tal¹⁸.

Augusto complementa que as imagens e os temas do livro estão misturados: “[...] vão desde a natureza da caatinga, passando pela biodiversidade das chapadas, até as manifestações da cultura popular e da religiosidade”. O fotógrafo também destaca uma esfera lúdica nas imagens das feiras populares, da zona rural, das festas do interior: “[...] tudo se mistura numa espécie de relicário onde o objetivo foi revelar a diversidade da região”. Outra característica importante nessa obra é a dualidade entre o árido e a beleza da cultura popular nordestina. O artista detalha que “[...] ela está presente em todo o meu trabalho fotográfico do Nordeste. É uma característica das fotos no Nordeste. É uma característica do Nordeste, da taipa, a cara do sertanejo, da vegetação, das pedras¹⁹”.

Este primeiro capítulo apresentou os aspectos da metodologia semiótica de análise, com base principalmente em Iúri Lótman, que serão utilizados no terceiro capítulo desta dissertação, e ambientou o leitor no universo da cultura popular nordestina, com as suas manifestações artísticas e personagens, como Luiz Gonzaga, Padre Cícero, Ariano Suassuna, Jackson do Pandeiro, Cego Aderaldo, Leandro Gomes de Barros etc. O segundo capítulo apresentará as artes integradas (fotografia, texto e música popular), os conceitos de hibridismo, sincretismo cultural, música independente e inovação.

¹⁸ Entrevista realizada com Augusto Pessoa (fotógrafo) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

¹⁹ Entrevista realizada com Augusto Pessoa (fotógrafo) em 09.04.2014 na cidade de João Pessoa-PB.

2. Fotografia e música popular: artes integradas, hibridismo e inovação

2.1 Fotografia e música popular: artes integradas, hibridismo e sincretismo cultural

A arte é definida e caracterizada por inúmeros teóricos. Na filosofia antiga, segundo Nunes (2009, p.8-9), Sócrates tratava o caráter representativo da pintura e da escultura como algo distante “da verdadeira beleza que a inteligência humana se destina a conhecer”. Para os gregos, a beleza da arte (o belo) poderia ser interpretada por meio de três visões: estética, moral e espiritual. Nunes explica a visão estética:

No sentido estético, o Belo é a qualidade de certos elementos em estado de pureza, como sons e cores agradáveis, das figuras geométricas regulares, das formas abstratas, como a simetria e as proporções definidas, a qualidade, enfim, de toda espécie de relação harmoniosa. A Beleza dos elementos puros repousa na sua adequação aos sentidos, sobretudo à vista e ao ouvido, enquanto que a das coisas que se compõem de partes pode ser, em geral, reduzida a dois princípios, o equilíbrio e a unidade na variedade, princípios clássicos, que a filosofia antiga legou-nos. (NUNES, 2009. p. 18).

Essa visão harmoniosa que os gregos atribuíam ao belo no entendimento estético também foi utilizada na compreensão do entendimento moral, pois, ainda de acordo com Nunes (2009, p.18), a beleza seria “o patrimônio das almas equilibradas, que conseguem manter-se em perfeita harmonia consigo mesmas, a igual distância da virtude e do vício, ocupando o meio termo da moderação, que constitui para Aristóteles, a medida bem”.

Os gregos oferecem essas conceituações que ajudam na formação da compreensão do que é a arte. E, para ampliar essa discussão, Nunes (2009) oferece uma explicação que abarca, de forma sintética e explicativa, os significados das palavras *arte* e *poiesis*.

É arte no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. [...] conceituação de arte que Aristóteles fixou nos seguintes termos: hábito de produzir de acordo com a reta razão, isto é, de acordo com a ideia da coisa a fazer. Dentro desse significado, cabem tanto aquelas artes da medida e da contagem, que os antigos consideravam básicas, quanto as manuais, que possibilitam a fabricação de objetos destinados ao uso, e que saem das mãos dos artífices, e, por fim, as artes imitativas, como a Pintura, a Escultura, a Poesia e a Música. Foi a estas últimas que Aristóteles abrangeu com a denominação genérica de poesia (*poiesis*). (NUNES, 2009, p. 20).

A noção de *poiesis* dada por Aristóteles, segundo Nunes (2009, p. 21), vê a arte “[...] enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos

técnica, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final”. Esse processo de criação esteve presente no princípio da obra *Visagens nordestinas*, nos momentos em que Alberto Marsicano, Cabruêra e Augusto Pessoa se encontraram diversas vezes em Campina Grande-PB para tocar, conversar e experimentar diversas linguagens literárias, fotográficas e musicais em uma atmosfera mística que é o Nordeste brasileiro, batizado por Marsicano, no livro *Nordeste desvelado*, de “Vórtex Magnético da Terra”.

Nunes (2009, p. 40) também afirma que a imitação nas artes é uma forma de o homem adquirir experiência. “É um meio rudimentar de aprender e de conhecer, que pressupõe o espontâneo exercício da faculdade intelectual: não se pode imitar sem imaginar e comparar”. O autor ainda complementa: “Aristóteles valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Aceita-a como aparência mesmo”. Essa proximidade com o real foi utilizada por Aristóteles e conceituada como *verossimilhança*.

Outra visão do belo dada por Santo Tomás de Aquino, de acordo com Nunes (2009, p. 32), está ligada à verdade, que existe nas condições de *integridade* (perfeição, plenitude), de *proporção* (acordo ou conveniência entre as partes) e de *claridade* ou *esplendor* (adequação à inteligência). Essa verdade estaria reservada exclusivamente para Deus. Portanto, nesse entendimento, as obras de arte se aproximariam da verdade, mas nunca a alcançariam. Essa visão possui semelhanças com as explicações de Sócrates no sentido de distanciar a beleza do entendimento humano, mas se diferencia porque atribui essa dificuldade à falta de capacidade humana, e não a um ser superior, como é feito nessa época medieval.

Para Coli (1995, p. 11-12), a “arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração etc.” O autor complementa que uma obra de arte precisa, entre outros fatores, de uma galeria para expressar a criação do artista, que por sua vez necessita escolher materiais adequados para a realização dessa obra. Outro fator importante nessa equação é a escolha do discurso no momento da criação.

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. (COLI, 1995, p. 17).

Essa determinação do que seria arte é complexa porque uma obra de arte pode ser reconhecida desde a sua feitura como uma obra artística de alto valor ou demorar anos para ser incluída nessa categoria. Coli (1995, p. 18) opina que “sem dúvida, Cézanne é tido hoje

em dia como um dos maiores nomes da pintura de todos os tempos. Porém, não podemos esquecer que o reconhecimento do seu valor foi tardio”. O autor ainda esclarece que podemos pensar que os públicos de hoje valorizam mais Cézanne do que antigamente, mas “a crítica, amanhã, poderá nos mostrar que estávamos enganados, e que o interesse dessa pintura, afinal de contas, não era assim tão grande” (COLI, 1995, p. 19).

Já Kraube (2000) alega que esses caminhos díspares que as artes podem tomar estão presentes, por exemplo, nas estéticas das artes plásticas, como: as representações sombrias de Caravaggio (barroco); a racionalidade e expressividade dramática de Goya (classicismo); a representação urbana de Edouard Manet (impressionismo); a observação da luz de Claude Monet (impressionismo); os relógios dobrados de Salvador Dalí (surrealismo); *Guernica*, de Pablo Picasso, até chegar às experimentações de Andy Warhol (*pop art*). Mas, segundo Coli (1995, p. 33), deve-se tomar muito cuidado ao considerar essas classificações como algo completo:

As classificações não são instrumentos científicos, que elas não são exatas, que não partem de definições, e que agrupam obras ou artistas por razões muito diferentes, entre as quais se pode encontrar a ideia de estilo, mas não forçosamente, e sempre parcialmente. O que nos leva a considerar que seu emprego deve ser muito cuidadoso. (COLI, 1995, p. 33).

Esse caráter parcial da classificação, ainda conforme Coli (1995, p. 35), nunca chegará a abarcar a totalidade do valor dessa obra artística, portanto “as obras, em sua fecundidade concreta, são sempre mais do que nos dizem as pretensas definições”.

Arnheim²⁰ apresenta algumas propriedades das obras pictóricas que são importantes para a compreensão artística do observador, tais como equilíbrio, peso e direção. O autor explica que “tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda ação chegou a uma pausa” (ARNHEIM, 2006, p. 12). Para existir essa pausa, o peso e a direção atuam diretamente. Também segundo Arnheim, o peso é “a intensidade da força gravitacional que atrai os objetos para baixo” (ARNHEIM, 2006, p. 17), contendo variantes que podem alterá-lo, como localização, profundidade espacial, tamanho, interesse intrínseco, isolamento e configuração. Alguns exemplos são: a localização central de uma pintura é mais forte do que as extremidades; o objeto maior é mais pesado; o elemento de maior interesse será o que atrairá maior atenção; uma forma isolada tem maior peso do que várias juntas e a

²⁰ As conceituações de Arnheim serão utilizadas como referência complementar na descrição das imagens fotográficas.

maneira como elas são configuradas também determinarão seus pesos. O autor complementa: “[...] vários fatores determinam a direção das forças visuais, entre eles a atração exercida pelo peso dos elementos vizinhos”. E a “configuração dos objetos também gera direção ao longo dos eixos de seu esquema estrutural” (ARNHEIM, 2006, p. 18).

Outra consideração importante em uma imagem pictórica, segundo Arnheim (2006, p. 27), é que “percebemos que o peso se distribui desigualmente em padrões visuais e que esses padrões são penetrados por uma flecha que aponta o ‘movimento’ da esquerda para a direita. Isto introduz um elemento de desequilíbrio, que deve ser compensado”. Esse padrão teria surgido nos primórdios da utilização de ferramentas pelos homens, que tinham mais habilidades de trabalho com uma das mãos, causando com o tempo assimetria.

Nesse processo de entendimento de uma obra de arte, a percepção das formas pelo observador torna-se um elemento fundamental, que, conforme Arnheim (2006, p. 36), é algo ativo. O autor exemplifica esse processo ao utilizar a ideia de que todos nós “com um dedo invisível movemo-nos através do espaço que nos circunda, transportamo-nos para lugares distantes onde as coisas se encontram, tocamos, agarramos, esquadrimos suas superfícies, traçamos seus contornos, exploramos suas texturas”. Além disso, o “pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensorial o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento” (ARNHEIM, 2006, p. 39).

Arnheim se baseia no conceito psicológico da Gestalt, a chamada “Lei básica da percepção visual”, segundo a qual: “[...] qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto as condições dadas permitem” (ARNHEIM, 2006, p. 47). Ou seja, ao observarmos uma imagem, inicialmente veremos uma forma basilar, e posteriormente os seus detalhes. Dentro desse cenário também se encontram outras duas características dessa teoria: o nivelamento e o aguçamento.

O nivelamento caracteriza-se por alguns artifícios como unificação, realce da simetria, redução das características estruturais, repetição, omissão de detalhes não integrados, eliminação da obliquidade. O aguçamento realça as diferenças, intensifica a obliquidade. O nivelamento e o aguçamento frequentemente ocorrem no mesmo desenho, do mesmo modo que na memória de uma pessoa as coisas grandes podem ser lembradas como se fossem maiores, as pequenas, menores do que realmente eram, mas ao mesmo tempo a situação total pode sobreviver numa forma mais simples, mais ordenada. (ARNHEIM, 2006, p. 59).

Tais conceitos podem ser exemplificados por uma situação em que um estrangeiro que não conhece a cultura nordestina se depara pela primeira vez com um folheto de literatura de cordel. Ele observará as formas, as letras, mas não compreenderá as figuras populares e os temas do imaginário popular. O nivelamento das formas dominará sua experiência. Por outro lado, se uma pessoa da região Nordeste pegar o mesmo folheto, ela aguçará a percepção trazendo elementos corriqueiros de sua vida por meio da memória, mantida por gerações.

Outra característica presente na Gestalt é a relação figura e fundo, que Arnheim (2006, p. 218) define assim: “[...] não se consideram mais que dois planos. Um deles tem que ocupar mais espaço do que o outro e, de fato, tem que ser ilimitado; a parte imediatamente visível do outro tem que ser menor e confinada por uma borda. [...] Uma é a figura, outra o fundo”. O autor ainda salienta que “os termos ‘figura’ e ‘fundo’ são adequados somente enquanto se trata de um padrão fechado, homogêneo, num ambiente igualmente homogêneo, ilimitado” (ARNHEIM, 2006, p. 223).

Um elemento fundamental para o reconhecimento da imagem tanto na arte pictórica quanto na fotográfica é a luz. Pereira (2004, p. 62) afirma que “na Grécia antiga já se indagava a respeito de sua natureza”, acrescentando:

Certo é que a luz é uma matéria quase única na natureza. Uma radiação eletromagnética tal como os raios cósmicos e as ondas de rádio e que abarca diferentes frequências e comprimentos de onda. Todavia, apenas uma pequena parte de todo o espectro é captado pela visão humana. Essa parte compreende os comprimentos de onda existentes entre os 400 e 700 nanômetros. Vale lembrar que é também essa pequena parte que pode ser registrada por películas fotográficas e cinematográficas. (PEREIRA, 2004, p. 62).

É importante saber trabalhar com essa matéria. Pereira (2004, p. 64) explica que “no século XVII com o Barroco, os pintores reformularam a concepção de luz na imagem plana. Acentuaram-se o movimento, o jogo de luz e sombra [...], e a força dramática das figuras. A utilização acentuada da luz e sombra proporcionou um novo conceito: a textura da imagem”. Arnheim (2006, p. 314), por sua vez, aponta que o simbolismo religioso da luz era familiar aos pintores da Idade Média: “Contudo, os fundos dourados, auréolas e figuras geométricas de estrela – representações simbólicas da luz divina – apareciam aos olhos não como efeitos de iluminação, mas como atributos brilhantes”. Além disso, destaca Rembrandt como um pintor que conseguiu unir a técnica apurada com a curiosidade por novos experimentos e apuramentos sensoriais na utilização da luz.

Arnheim (2006, p. 295) ainda apresenta a característica de luminância ou qualidade refletiva como “uma propriedade constante de qualquer superfície. Dependendo da força da iluminação, um objeto refletirá mais ou menos luz, mas sua luminância, isto é, a porcentagem de luz que ele reflete, permanece a mesma”. Um pedaço de veludo preto, por exemplo, pode apresentar tanta luminância quanto uma superfície branca. Por outro lado, como complementos das luzes, há as sombras. O autor explica como elas se dão:

As sombras podem ser próprias ou projetadas. As sombras próprias acham-se diretamente nos objetos por cujas formas, orientação espacial e distância da fonte luminosa são criadas. As sombras projetadas são lançadas de um objeto sobre um outro de uma parte sobre uma outra do mesmo objeto. Fisicamente ambos os tipos de sombras são da mesma natureza; elas ocorrem nos lugares do ambiente onde a luz é escassa. Perceptivamente são completamente diferentes. A sombra própria é uma parte integrante do mesmo objeto, tanto assim que na experiência prática geralmente não é notada, mas serve simplesmente para definir volume. Uma sombra projetada, por outro lado, é uma imposição de um objeto sobre um outro, uma interferência na integridade do receptor. (ARNHEIM, 2006, p. 304).

Luzes e sombras serão elementos importantes no momento das descrições das imagens do livro *Nordeste desvelado* porque a iluminação guia o olhar do observador durante o processo de percepção da imagem, a qual pode ser criada propositalmente para causar determinadas sensações, como alegria, angústia, raiva etc. Outra informação importante a se mencionar é o papel da claridade e da cor na aparência visual. Arnheim (2006, p. 323) esclarece que “os limites que determinam a configuração dos objetos provêm da capacidade dos olhos em distinguir entre áreas de diferentes claridade e cor. Isto é válido mesmo para as linhas que definem a configuração em desenhos”.

Outro fator importante na percepção da imagem é o movimento, visto como “a atração visual mais intensa da atenção. Um cão ou um gato podem estar descansando tranquilamente [...] mas logo que algo se agita, seus olhos voltam-se para o local e seguem o curso do movimento” (ARNHEIM, 2006, p. 365). Essa definição será importante para a dissertação, uma vez que o fotógrafo Augusto Pessoa faz uso dessa técnica em algumas fotos existentes no livro *Nordeste desvelado*, entre elas: “Ritual de carregamento do Pau da Bandeira”; “Jogo da argolinha no Festival de Aboio”; “Parque de diversão na festa da padroeira”; “O sertanejo e seu cigarro de palha”.

Aumont (1993) detalha como se dá o processo fisiológico da percepção visual desde a chegada da luz no olho até o reconhecimento dessa informação:

A percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos. Como toda informação, esta é *codificada* – em um sentido que não é o da semiologia: os códigos são, aqui, regras de transformação naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida na luz. Falar de codificação da informação visual significa, pois, que nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. Em essência, essas regularidades referem-se a três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço. (AUMONT, 1993, p. 22).

Ainda segundo Aumont (1993, p. 25), esse comprimento de onda determina, entre outros fatores, as cores que o ser humano identifica e enxerga. A classificação empírica das cores depende de três parâmetros: o comprimento de onda, que define o matiz (azul, vermelho, laranja etc.); a saturação ou pureza; e a luminosidade vinculada (luminância), já explicada anteriormente.

As imagens fotográficas de Augusto Pessoa presentes no livro *Visagens nordestinas* compõem a estética híbrida artística da obra. Aumont (1993, p. 307) explica que “a fotografia reproduz as aparências visíveis ao registrar o traço de uma impressão luminosa: este é o princípio de sua invenção”. Essa linguagem apresenta também características importantes nos âmbitos históricos e culturais, por isso Kossoy (2007, p. 33) define que “a documentação iconográfica é uma das fontes mais preciosas para o conhecimento do passado”. O livro *Nordeste desvelado* eterniza o recorte imagético de Augusto Pessoa nas temáticas de paisagens naturais, cultura popular e religiosidade nordestina. Ainda segundo Kossoy (2007, p. 40), “as representações fotográficas contêm em si informações iconográficas sobre o dado real e, em função disso, são de grande valor para a pesquisa [...] nas ciências humanas, exatas e biológicas”. Portanto, *Visagens nordestinas* é uma oportunidade de explorar esses pontos e observar as interações com outras linguagens, como a escrita e a musical.

Outro aspecto importante quando dissertamos sobre a arte fotográfica é o caráter de reconhecimento da imagem pelo observador. Conforme Aumont (1993, p. 82), “reconhecer alguma coisa em imagem é identificar, pelo menos em parte, o que nela é visto com alguma coisa que se vê ou se pode ver no real”. Assim, o entendimento fotográfico é gerado por uma percepção visual e cognitiva. Além disso, “reconhecer o mundo visual em uma imagem pode ser útil, além de proporcionar também um prazer específico” (AUMONT, 1993, p. 83).

Para Aumont (1993, p. 77), o espectador se relaciona com a imagem pela sua capacidade visual, mas diversos fatores também influenciam porque “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da

história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)”. O autor ainda acrescenta que, por existirem características visuais análogas entre o mundo real e a imagem, o ser humano faz esse reconhecimento de maneira mais fácil. Com isso, “as bordas visuais, cores, gradientes de tamanho e textura (1993, p. 82)” percebidas causam uma constância perceptiva que favorecem todo esse processo fisiológico-cognitivo de reconhecer.

Outro conceito presente em Aumont (1993, p. 84) é o instrumento de rememoração pela imagem feito por meio de esquemas que facilitam o reconhecimento: o “esquema é econômico: deve ser mais simples”. Pode-se citar o exemplo da arte egípcia da época dos faraós, em que “uma imagem particular nada mais era do que uma combinação de imagens parciais (p.84)”. O espectador, ao ver esses modelos, logo reconhecerá, com base em seu repertório e sua vivência, que se trata de arte egípcia. Kossoy (2007, p. 133) afirma que “a fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência ou ocorrência”. A divulgação dessa memória seria algo natural à sua existência:

A perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. Uma única fotografia e dois tempos: o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro no passado, num determinando lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. (KOSSOY, 2007, p. 133).

Esse registro fotográfico, por ter proximidade com o real, apoia o caráter indicial da fotografia. Kossoy acredita que “a imagem fotográfica resulta do processo de criação do fotógrafo: é sempre construída; e também plena de códigos” (KOSSOY, 2007, p. 42), salientando que “durante a gravação da imagem, houve uma conexão com o fato real, no instante seguinte, e para sempre, o que se tem é o assunto representado”. Por fim, “no acesso ao dado real, quando através da imagem fotográfica, será sempre um acesso à segunda realidade, aquele do documento, e da representação elaborada” (2007, p. 43).

Para conceituar a canção no universo das artes, é preciso definir primordialmente o que é som. Segundo Wisnik (1989, p. 18), “o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e interpretá-la por meio do cérebro”. A periodicidade desses

estímulos sonoros no tempo e na frequência adequadas produz o efeito dessa onda. O autor detalha esse processo:

O som é o produto de uma seqüência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de *impulsões e repousos*, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de *quedas cíclicas* desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria *densificação* de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). Não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho. (WISNIK, 1989, p. 18).

Esse som se transforma em música, segundo Moraes (2000, p. 210), pela elaboração da sociedade humana e pela cultura em diferentes modos: “[...] Os sons são objetos materiais especiais, produtos da ressonância e vibração de corpos concretos na atmosfera e que assumem diversas características”. Já Wisnik (1989, p. 33) argumenta que “o jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação”. E essas frequências sonoras “apresentam basicamente duas grandes dimensões: as durações e as alturas (durações rítmicas, alturas melódico-harmônicas)” (WISNIK, 1989, p. 20).

Saraiva (2005, p. 162-163) mostra como se dá o processo de identificação entre o ouvinte e a fala: “A fala se particulariza pelo encontro da estabilidade (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo carregado”. O autor ainda diferencia essa experiência sonora da canção: “Na canção, este expediente aciona nossa ampla experiência com a linguagem oral e provoca um efeito inevitável de ‘realidade’ enunciativa, causando a sensação de que alguém está falando alguma coisa aqui e agora”. Esse processo aproxima o ouvinte e confere maior verossimilhança ao que o cantor enuncia na sua fala no momento de execução da canção ao vivo ou gravada.

Tatit (2002) faz uma analogia entre os equilibristas de circo e os cancionistas, profissionais da canção popular. Para o autor, os cancionistas equilibram, sem aparentar esforço, a melodia no texto e vice-versa. O ato de cantar é uma gestualidade oral, contínua, articulada, tensa, natural que demanda uma estabilidade dos elementos melódicos, linguísticos e dos parâmetros musicais. Nesse contexto, a maneira como o profissional da canção canta é o que se sobressai, de forma melódica, para os ouvintes. Mas deve-se atentar que no processo dessas equalizações ocorrem tensões melódicas e linguísticas. O cancionista sempre acerta os

pequenos resíduos com a colocação de um gesto entoativo oral de maneira elegante.

Para complementar o entendimento da canção, Wisnik volta-se aos rituais de sacrifícios antigos para demonstrar a relação simbólica da música modal e ainda explicar os materiais com que eram feitos os instrumentos naquela época:

A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais. Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos de vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima). (WISNIK, 1989, p. 35).

Essa magia entre vida e morte existente na música modal pode ser encontrada nas relações do CD *Nordeste oculto*, no qual há referências a figuras da cultura popular, como entidades (espíritos) religiosas ligadas aos cultos afro-brasileiros: os caboclos, nas faixas “Pena dourada” e “Jurema”; e as ciganas, em “Filhos do vento”.

Wisnik (1989, p. 28) explica que o som é um objeto diferente, impalpável e invisível. A música é construída de sons que aparecem e desaparecem, portanto, foge da esfera material, e “[...] isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas as próprias propriedades do espírito”. O som seria o elo transcendental comunicador entre o mundo material e espiritual. Para exemplificar essa relação, pode-se citar uma passagem do livro *Nordeste desvelado*, no texto “Visagens nordestinas”, em que Alberto Marsicano compara a região Nordeste a “um vórtex magnético, chackra terrestre onde várias tradições magísticas se entrelaçam”²¹.

Como no trabalho há o elemento da música indiana, com o *sitar* tocado por Alberto Marsicano nas faixas “Aboio indiano”, “Druidas do agreste” e “Nordeste oculto”, faz-se necessário o entendimento desse instrumento. Para Wisnik (1989), a tradição indiana fornece uma complexidade de escalas que se baseiam em subdivisões de oitavas. Essas combinações intervalares produzem 72 escalas completas. A produção dessa música tradicional está vinculada a valores religiosos e cósmicos. A métrica é ordenada, mas nunca serve de medida final. O tempo é vinculado à qualidade psíquica e possibilita uma liberdade para o improviso

²¹ As citações do livro *Nordeste desvelado* não seguem numeração de página.

nas interações com a realidade do universo, que para os indianos é musical. É possível perceber que há uma relação da música com o universo místico e religioso na cultura do Nordeste, com suas rezas, cantos, pontos de umbanda e candomblé.

Outro elemento presente no CD *Nordeste oculto* é o sintetizador (instrumento eletrônico que reproduz timbres digitalizados). Wisnik destaca que essa tecnologia acoplada a um sequenciador (computador que escreve e repete sequências) tem modificado completamente a produção sonora. Nesse dispositivo é possível simular as variações de tempo, altura, intensidade e timbre. O autor conclui que “o artesanal e o sintetizador entram num jogo cerrado de confrontos e compensações, enquanto o consumismo estrito encontra formas mais aceleradas de repetir a repetição e ruidificar o ruído” (WISNIK, 1989, p. 217). Essa realidade dos *samplers* promove um encontro do presente com o passado e produz uma nova linguagem híbrida.

As canções da Cabruêra são híbridas porque misturam ritmos e sonoridades presentes tanto na música regional nordestina (farró, baião, coco etc.) como na mundial (*funk*, *rock* etc.). Essa característica híbrida também se encontra na fisionomia musical do Brasil moderno no Rio de Janeiro:

Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o “modo de produção de mercadorias”. (WISNIK apud BOSI, 1987, p. 118-119).

Artistas de todo Brasil gravaram seus discos no Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga foi um deles, espalhando o baião por todo o país.

Ferreira (2014, 2010) trabalha o conceito de cultura das bordas para designar manifestações populares, inclusive de regiões periféricas urbanas, que não se encaixam nos modelos tradicionais folclóricos e naqueles de maior prestígio social, tais como: manuais, revistas de modinhas, livros dos sonhos, cinema, música e rádio populares. Nesse contexto, a pesquisadora acompanha a criação cultural em todas as suas etapas e a relaciona com paisagens urbanas, temporalidade e espacialidade.

As modelizações secundárias textuais (canção, fotografia e escrita) presentes na obra *Visagens nordestinas*, por meio das 48 fotos do livro *Nordeste desvelado* e das dez faixas do CD *Nordeste oculto*, apresentam características híbridas e sincréticas. Esses textos interagem

em semiosferas múltiplas, como: a religiosidade católica e a afro-brasileira (umbanda candomblé); a música nordestina com a sonoridade oriental (*sitar* indiano); paisagens naturais com festas populares; a região Norte (índios Guajá) com a região Nordeste. O observador que fruir essas linguagens em contato poderá ter um reconhecimento de outra obra, que não é uma experiência referente às linguagens artísticas individuais.

Segundo Piedade (2011, p. 103), para os gregos antigos, “[...] *hybris* nomeava uma força excessiva que violava as leis naturais”. Essa concepção é válida, uma vez que a mistura de linguagens resulta em um produto artístico que ultrapassa os conceitos conhecidos das artes tradicionais. O autor acrescenta que “esta ideia foi sendo historicamente transformada [...] primeiramente pelos romanos antigos e depois pela cultura européia dos primeiros séculos” (PIEADADE, 2011, p. 103). Outra definição, vinculada às ciências da natureza, foi dada por Mendel para “nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais” (PIEADADE, 2011, p. 103).

Outro termo utilizado na pesquisa é hibridismo cultural. Os teóricos Néstor García Canclini (2006), Peter Burke (2003) e Marwan Kraidy (2002) discutiram o conceito e suas implicações na cultura. Kraidy (2002) afirma que o hibridismo começou no século XVIII com as grandes navegações colonizadoras:

Debates iniciais sobre hibridismo surgiram no século XVIII, no contexto do contato inter-racial resultante da conquista no exterior e deslocamento da população da Grã-Bretanha, França e Estados Unidos. Fundamentadas na anatomia comparativa e craniometria, essas primeiras especulações sobre o híbrido estavam principalmente preocupadas com a contaminação dos brancos europeus pelas raças colonizadas. (KRAIDY, 2002, p. 316-339, trad. nossa).²²

Conforme Kraidy (2002, p. 319), havia discordância nesses estudos do século XVIII em relação à vitalidade dessas miscigenações. Alguns autores da época, como indica Kraidy, acreditavam na superioridade da raça branca e na inferioridade de outras etnias. Além disso, os híbridos seriam degradações da humanidade e rejeitados da natureza. Por outro lado, pesquisadores defendiam que essa mistura daria mais resistência vital aos indivíduos. Essa realidade começou a mudar apenas no século XIX, com as constantes lutas entre os indígenas e os espanhóis na consolidação do Império hispano. Tentava-se impor uma cultura europeia

²² *Early debates on hybridity emerged in the 18th century in the context of interracial contact resulting from overseas conquest and population displacement in Britain, France, and the United States. Grounded in comparative anatomy and craniometry, these early speculations on the hybrid were chiefly concerned with the perceived contamination of White Europeans by the races they colonized.*

aos autóctones, acostumados com outra cultura diferente dos invasores. Porém, eles observaram que, se valorizassem os ritos, as danças, entre outros fatores, poderiam dominar com maior facilidade os povos locais.

Segundo Burke (2003, p. 18), a hibridização provoca consequências socioculturais em qualquer local onde se instala. O autor argumenta que “o preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa forma inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais”. Além disso, essa era de globalização cultural ou americanização é também uma era de reações nacionalistas ou étnicas, como Sérvia e Croata, tutsi e hutus, árabe e basca etc.

Burke também explica que os povos invadidos podem tomar como estratégia a segregação: “Neste caso, a linha divisória é traçada não entre ela mesma e outra, mas no interior da cultura doméstica, desistindo da ideia de defender o território inteiro e se concentrando em manter parte dele livre de contaminação por influências estrangeiras” (BURKE, 2003, p. 88). Outra ação seria a adaptação ou utilização de elementos culturais e simbólicos do invasor na sua cultura.

Além disso, para existir um hibridismo cultural, “em primeiro lugar, há a importância dos estereótipos ou esquemas culturais na estrutura da percepção e na interpretação do mundo” (BURKE, 2003, p. 26-27) e, em um segundo momento, afinidades e convergências entre essas imagens culturais. Burke fornece o exemplo do texto como um artefato híbrido, em que “as traduções são [...] textos híbridos, já que a procura por aquilo que é chamado de efeito equivalente [...] a introdução de palavras e idéias que são familiares aos novos leitores, mas que poderiam não ser inteligíveis na cultura na qual o livro foi originalmente escrito”.

O autor também apresenta (2003, p. 31) as formas híbridas como resultados de encontros múltiplos e sucessivos que adicionam novos elementos fortalecedores dos antigos elementos, afirmando que o hibridismo é considerado como um processo, e nunca um estado. Ademais, “[...] na história do Ocidente, uma das maneiras de interação cultural tem sido discutida desde antiguidade clássica por intermédio da ideia de imitação (2003, p. 41)”. Essa *mimesis* pode possibilitar acusações de plágio.

García Canclini (2006) contextualiza a hibridação na América Latina e explica o processo de movimentação populacional do campo para cidade como uma das causas desse fato. O autor detalha que, do começo do século XX até o início do XXI, as populações nas cidades passaram de 10% para 60 ou 70%. Tal contexto mostra uma mudança drástica na sociedade, visto que as pessoas que viviam em comunidades rurais com culturas tradicionais,

algumas indígenas, passaram a conviver com uma oferta simbólica heterogênea, reorganizada constantemente pelo fluxo composto pelo local, pelas redes nacionais e transnacionais de comunicação. Esse processo constante dificulta a categorização das classes sociais como estratos culturais e fornece muita informação através das relações de fronteira entre essas culturas integradas. As artes acabam desenvolvendo relação umas com as outras, como o artesanato tradicional vendido na cidade grande, as narrativas fotográficas e cinematográficas apresentando as culturais locais e sendo apresentadas e dialogadas com outras.

Outro princípio complementar sobre essas interações socioculturais é o de sincretismo cultural. O termo é conhecido como uma mistura entre culturas, religiões e tradições. Mas, segundo Canevacci (1996), essa conceituação é mais ampla e envolve relações do comportamento humano, pois “atropela, dissolve e remodela a relação entre os níveis alheios e os familiares, entre os da elite e os de massa das culturas contemporâneas” (CANEVACCI, 1996, p. 13). Com isso, a cultura na contemporaneidade “já não é vista como algo unitário, que compacta e liga entre si indivíduos, sexos, grupos, classes, etnias; mas sim é algo que vem mais plural, descentrado, fragmentário e conflitual” (CANEVACCI, 1996, p. 14).

Canevacci ainda afirma que o sincretismo é *glocal*, global e local. “É um território marcado pelas travessias entre correntes opostas mescladas, com diversas temperaturas, salinidades, cores e sabores. Um território extraterritorial” (CANEVACCI, 1996, p. 25). O autor fornece muitas possibilidades de nomenclaturas para o conceito de sincretismo cultural e constrói um encadeamento semântico, como em: “uma proposta-oxímoro, um projeto ubíquo, um modelo descentrado, um texto-colagem, um quilombo deslocado, uma montagem incompatível, um contato indigenizado, uma viagem mimética, um fluxo antropofágico, um patchwork marron” (CANEVACCI, 1996, p. 25).

O sincretismo cultural no Brasil foi iniciado nos primórdios da invasão e colonização portuguesa, já que havia a necessidade de uma mão de obra local e, de acordo com Ribeiro (2006, p. 95), o domínio português podia adentrar o país graças ao trabalho dos brasilíndios ou mamelucos, “gerados por pais brancos, a maioria deles lusitanos, sobre mulheres índias”. Nesse processo de colonização, os portugueses buscavam índios nativos com a ajuda dos mamelucos para servir-lhes de uso pessoal para trabalho ou como mercadoria de troca. Eles eram utilizados para abrir roças, caçar, pescar, carregar peso, cozinhar e produzir tudo o que o colonizador necessitava.

Sobre o mameluco brasileiro daquela época, Ribeiro (2006, p. 97) explica que “seu valor maior como agentes da civilização advinha de sua própria rusticidade de meio-índios,

incansáveis nas marchas longuíssimas e, sobretudo no trabalho de remar, de sol a sol, por meses e meses”. Além disso, sofria rejeição dos pais por não ser puros, filho da terra e, diferentemente dos cavaleiros espanhóis, “abriu seu mundo vasto andando de pé descalço, em fila, por trilhas e estreitos sendeiros, carregando cargas no próprio ombro e no de índios e índias cativos” (RIBEIRO, 2006, p. 98).

Nesse mesmo período ocorre a chamada “aculturação dos índios”. Canevacci (1996) explica o termo e o processo antropológico dessa relação: o termo tem origem na Antropologia e pertence ao âmbito do sincretismo; pretende modelar a mudança da cultura em detrimento do contato de duas ou mais culturas e pode ser compreendido como um fluxo do centro para a periferia e vice-versa. Todo esse processo acabou neutralizando muitas culturas indígenas e deixando-as niveladas em relação à linguagem da fala e à maneira de trabalhar e cultivar as tradições.

Outros agentes importantes nesse processo de conquista territorial, econômica e social portuguesa são os negros africanos, trazidos originalmente para serem usados como escravos no Brasil. Ribeiro (2006) afirma que a costa ocidental africana foi o local de onde veio a maioria dos escravos. As culturas africanas eram formadas pelos Yoruba (nagô), Dahomey (gegê), Fanti-Ashanti (minas), Peuhl, Mandinga, Haussa (malê e alufá), Bantu, além de povos vindos do Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. Eles contribuíram pouco no período colonizador, mas, por outro lado, muito nos trabalhos manufaturados das colheitas de cana-de-açúcar. Essa interação dos africanos com os brasileiros remarcou o cenário racial e cultural do Brasil com cores mais fortes.

Ribeiro (2006) descreve o processo de aculturação indígena ocorrido no Brasil nos primórdios como o início do sincretismo cultural do país, mas Canevacci (1996) apresenta outra proposição, colocando os negros quilombolas como principais personagens dessa mistura de cultura e costumes:

O sincretismo cultural nasceu quando no Brasil nasceram os quilombos: espaços liberados pelos que recusavam a condição de cativo e que se armavam contra o dono. Quilombo como uma Afro-TAZ. O ato simbólico do quilombo era a fuga. A não-aceitação de uma ordem cultural impositiva e destrutiva. (CANEVACCI, 1996, p. 17).

Canevacci (1996) esclarece que o termo “marronização” surgiu para representar a identidade daqueles ex-escravos que se revoltaram, fugiram das fazendas e dos açoites para buscar a liberdade em um quilombo ou *cimarron*. Essa presença negra no Brasil gerou os

mulatos, filhos dos escravos africanos com os brancos europeus. Essa interação nos âmbitos religioso e cultural criou diversas manifestações mistas, como a capoeira e o candomblé – este último em uma relação sincrética religiosa. O autor comenta esse processo:

O sincretismo religioso coloca-se lentamente em prática neste panorama: uma espécie de pacificação implícita entre vencedores e vencidos. Estes aceitavam oficialmente sua conversão – inserindo suas divindades e suas tradições religiosas dentro das vencedoras – e aqueles reconheciam oficiosamente a sobrevivência das religiões de origem nas periferias da católica. O sincretismo religioso apresentou-se, portanto, mais uma vez sob o signo do compromisso defensivo: sujeitava-se à aliança invasora da religião dominante, desde que se permitisse uma certa tolerância cultural. (CANEVACCI, 1996, p. 14-15).

O sincretismo religioso permeia a cultura brasileira até hoje. Essas conceituações de Canevacci serão importantes para analisar as letras e as músicas do CD *Nordeste oculto* e as fotografias temáticas do livro *Nordeste desvelado* nas relações com a religiosidade afro-brasileira presente na concepção de todo o projeto.

Segundo Rivas Neto (2007, p. 96), a palavra *orishá* significa “cabeça ou luz” (*ori*) e “senhor” (*shá*). O autor complementa a função dos médiuns como “veículos de Espíritos, os quais procuram gradativamente e sem ostentação dizer a todos que a vida continua e que a morte não existe, que o que existe mesmo é só a vida”.

Já Birman (1985) mostra como se dá a hierarquia do astral na umbanda:

Os livros de umbanda nos ensinam que existe uma hierarquia no astral, da qual emana o valor de todas as entidades sobrenaturais. Nessa hierarquia temos, segundo uma ordem de importância, primeiro o deus supremo, denominado Oxalá, que corresponderia ao Deus católico. Em seguida, vêm os orixás, divindades de origem africana, que estariam relacionadas com determinados domínios da Terra. Os orixás seriam santos que nunca encarnaram. Vinculados a estes, seguem os espíritos de diversas linhas, que podem ainda se subdividir em reinos ou falanges. (BIRMAN, 1985, p. 31).

Em *Visagens nordestinas*, a figura das entidades espirituais dos caboclos (índios) aparece na música “Pena dourada”, e a personalidade católica Padre Cícero está presente na faixa homônima do CD. Essas três esferas religiosas (catolicismo, umbandismo e candomblecismo) estão sincreticamente e de maneira híbrida interagindo em toda a obra. Os textos culturais estão sempre se cruzando nas fronteiras entre essas linguagens. No aspecto musical, as canções da Cabruêra apresentam um hibridismo entre a percussão dos atabaques presentes nos rituais afro-brasileiros, com instrumentos como guitarra, bateria e percussão.

O grupo musical paraibano se insere no mercado de música independente e, dadas as

características apresentadas anteriormente, produzem uma música inovadora. Para facilitar a compreensão do leitor, o próximo item relacionará a música independente com a inovação.

2.2 Música independente e inovação

É importante para esta dissertação a explicação da música independente do Brasil a partir de 1990, tendo em vista que a Cabruêra se insere nesse contexto. Segundo Silva (2001, p. 1), a indústria fonográfica brasileira “é constituída por uma rede de produção e distribuição de um dos principais produtos de consumo da indústria cultural: a música gravada”, ou seja, o fonograma. A Cabruêra está nesse mercado desde 1998. Os músicos licenciaram dois discos por selos internacionais (Alula Records, EUA, e Piranha Records, Alemanha) e dois pelo selo nacional Nikita Music. Lançaram até o momento três discos: *Sons da Paraíba* (2006), *Visagem* (2010) e *Nordeste oculto* (2012).

De Marchi (2008) explica que o conceito de música independente surgiu na década de 1970 no Brasil:

Naquele momento, apesar do cenário de expansão comercial, determinados setores da classe musical brasileira ficaram insatisfeitos com as transformações ocorridas na estrutura da indústria, particularmente com o rápido processo de concentração do mercado nas empresas transnacionais. Para muitos músicos, o resultado foi uma drástica mudança no mercado de música popular, com a consolidação de gêneros internacionais, o surgimento de novas políticas de produtividade impostas pelas gravadoras, o que supostamente gerava pressões sobre a “criatividade” dos artistas nacionais, entre outras reclamações que poderiam ser sintetizadas como a sensação de perda de espaço da “autêntica” música brasileira. Somando-se isso ao quadro geral de repressão ditatorial, intensificou-se o descontentamento com as empresas transnacionais. (DE MARCHI, 2008, p. 174-175).

Dentro desse cenário, os artistas começaram a investir nos seus trabalhos autorais. Conforme De Marchi (2008), o disco *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo, foi o primeiro lançado no Brasil, em 1976, em regime de produção independente.

Vicente (2005) menciona que, a partir dos anos 1990, os músicos sem gravadoras se consolidaram no mercado e começaram a gravar seus discos de forma independente porque houve um barateamento nos equipamentos:

A crise da indústria teve um papel decisivo pois, privilegiando desde o final dos anos 80 o sertanejo e a música romântica, além de severamente atingida pela recessão de 1990, a indústria demonstrava pouco interesse por segmentos como o

rock e a MPB ou por artistas que não apresentassem vendagens expressivas. (VICENTE, 2005, p. 7).

Dias (2000) comenta que nesse contexto surgiram no Brasil vários selos independentes, como o Tinitus, em 1992, especializado no segmento *rock*, assim como o Kaskatas Records, o Zimbabwe e o JWS. O selo Zimbabwe, por exemplo, lançou os Racionais MCs e o grupo de pagode Negritude Júnior.

O cenário fonográfico independente brasileiro é ainda mais forte nos dias atuais. Os artistas contam com as tecnologias digitais e o barateamento dos equipamentos técnicos ainda maiores do que nas décadas de 1990 e 2000. De Marchi (2008, p. 181) enfatiza que a “rede de produção, que conta com diversas articulações entre independentes, grandes gravadoras e outros agentes, deve ditar o ‘futuro’ da indústria fonográfica brasileira”. No cenário atual, a Cabruêra divulga sua produção por meio das redes sociais YouTube, MySpace, Twitter, Orkut e Flickr, além de *blogs* relacionados a música, como o *Overmundo*.

Segundo o *site* oficial da banda, a Cabruêra gravou o disco *Nordeste oculto* (2012) no estúdio Mutuca (João Pessoa-PB), produzido de forma independente pela MCK²³, com direção artística de Alberto Marsicano, produção musical de Haley Guimarães e produção executiva de Arthur Pessoa. Houve as participações especiais de Chico César (voz), Oliveira de Panelas (voz e viola), Luis Carlos Vasconcelos (voz), Haley Guimarães (teclados), Alberto Marsicano (*sitar* indiano), Macaxeira Acioli (percussão), João Henrique (trompete), Mib (trombone), Kariri (viola), Chico Correa (viola, teclado e programações), Chico Limeira (vocais), Nildo Gonzáles (vocais) e Daniel Jesi (baixo e vocais).

Para Rossetti (2013), a inovação é vista como o efeito ou ato de inovar. Pode se referir a uma parte do objeto e aperfeiçoá-lo, incrementá-lo, modificá-lo ou ser a totalidade dele, produzindo, nesse caso, uma novidade. A inovação total é rara e se aproxima da criação e invenção; já a parcial é mais comum. Nesse contexto, a comunicação pode apresentar um objeto novo ou inovador em seus produtos, teorias e linguagens.

Assim, a caixa *Visagens nordestinas* pode ser considerada um produto inovador pela estrutura das artes integradas, pela presença dos sincretismos religiosos e estéticos na construção poético-estrutural da caixa (o que inclui produção musical e fotográfica) e pelo uso das convergências midiáticas contemporâneas por Augusto Pessoa e Cabruêra,

²³ Microservice Tecnologia Digital da Amazônia LTDA.

especialmente devido à divulgação de *shows*, CDs, DVDs e produtos diversos, como camisetas, canecas e chaveiros.

As músicas da Cabruêra estão na TV, rádio, internet, aparelhos móveis, além de serem distribuídas por selos internacionais de Japão, Dinamarca, Alemanha, Holanda, entre outros. Augusto Pessoa se divulga pela internet (*site* profissional e redes sociais), nos cinemas com seu documentário *INKA* e em exposições (*INKA* e *Visagens nordestinas*). Alberto Marsicano é falecido, mas suas participações em programas de TV (*Provocações*, da TV Cultura, de São Paulo) e as divulgações de seus livros permanecem até hoje na web e em livrarias. Essa característica de divulgação e produção artística propiciada pelo uso das novas tecnologias digitais para aperfeiçoamento do produto midiático musical é explicada por Vargas e Goulart (2008):

Músicas do mundo todo se colocaram ao alcance de várias sociedades (mesmo sabendo que há algumas músicas mais tocadas e ouvidas do que outras, conforme o grau de independência econômico-cultural das nações) e o que era exclusivamente étnico ou regional pôde suplantar seus limites culturais e geográficos e se mesclar com outras sonoridades. (VARGAS; GOULART, 2008, p. 172).

A mistura de sonoridades é mais uma característica híbrida e inovadora presente nas canções do CD *Nordeste oculto* da Cabruêra. O grupo utilizou nesse trabalho musical em específico instrumentos conhecidos do público brasileiro, como guitarra, baixo, bateria, percussão, mas também inovou e acrescentou o som do *sitar* indiano nas faixas “Nordeste oculto” e “Aboio indiano”, tocado por Marsicano. Dessa ação artística surgiu um híbrido musical dentro do universo experimental mais amplo, a caixa *Visagens nordestinas*.

Os conceitos apresentados até esse ponto da dissertação servirão de base para facilitar a compreensão, no terceiro capítulo, das análises dos códigos verbais, visuais e sonoros da obra de artes integradas *Visagens nordestinas*, bem como das relações híbridas presentes nas 46 fotografias de Augusto Pessoa do livro *Nordeste desvelado* e nas dez canções do CD *Nordeste oculto*.

3. Análise semiótica da obra *Visagens nordestinas*

3.1 Procedimentos da análise

A obra *Visagens nordestinas* é um produto midiático composto de 46 fotografias do livro *Nordeste desvelado* e 10 canções do CD *Nordeste oculto*. Realizado pelos integrantes da banda Cabruêra (Arthur, Leo, Edy e Pablo), o fotógrafo Augusto Pessoa e o músico de *sitar* indiano Alberto Marsicano, esse trabalho aborda a cultura popular e a religiosidade nordestina, tendo sido lançado em formato de caixa, em 2012, com patrocínio do Programa de Cultura Banco do Nordeste/BNDES. A divulgação da obra foi peculiar porque ocorreu por meio dos *shows* da Cabruêra (no Brasil e Europa), da exposição fotográfica *Nordeste desvelado* (realizada em João Pessoa-PB e Rio de Janeiro-RJ) e das canções disponibilizadas na internet no *site Overmundo* e em *blogs* diversos. Portanto, o público pode aproveitar as linguagens desse produto artístico de maneira isolada (livro ou CD) ou hibridizada (caixa completa, com livro e CD).

A análise de *Visagens nordestinas* foi feita com base na sequência das páginas não numeradas do livro *Nordeste desvelado*, desde a capa até a última foto. As canções foram inseridas no diálogo semiótico dos códigos visuais, sonoros e textuais de acordo com o aparecimento das nomenclaturas das faixas dentro do livro. As letras das canções foram consideradas segundo o canto, a pronúncia e a entonação de Arthur Pessoa. Tais escolhas foram fundamentadas nas informações dadas pelos artistas, que indicaram as fotografias de Augusto Pessoa como código inicial de geração de sentido. A partir daí, foi propiciada a entrada da Cabruêra e de Alberto Marsicano para o desenvolvimento da estética híbrida e sincrética desse trabalho autoral.

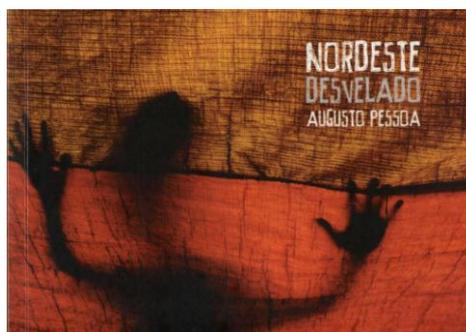
Para facilitar a compreensão, a primeira parte desta análise apresentará as características estéticas da fotografia de Augusto Pessoa e das canções da Cabruêra no CD *Nordeste oculto*. A parte final demonstrará os hibridismos das canções “Nordeste oculto”, “Aboio indiano”, “Druidas do agreste”, “Pena dourada”, “Padre Cícero”, “Filhos do vento” e “Jurema” com os textos de Marsicano e as fotografias encontradas ao lado e às quais as faixas se relacionam. Para seguir com a ordem das imagens do livro, algumas análises exclusivamente visuais também aparecerão. Dessa forma, serão analisadas as linguagens tanto isoladas quanto hibridizadas.

Baseado na teoria vista nos capítulos anteriores, os conceitos da semiótica da cultura serão utilizados nas análises das linguagens visuais, sonoras e textuais. As fotografias e canções serão textos culturais inseridos em semiosferas diversas (cultura popular, religiosidade etc.) e delimitados por fronteiras semióticas. As fotografias utilizarão como complemento as conceituações de Arnheim (2006) sobre equilíbrio, peso, direção, figura e fundo, aguçamento, nivelamento, luz e sombra.

3.2 Fotografia de Augusto Pessoa no livro *Nordeste desvelado*

O trabalho do fotógrafo Augusto Pessoa no livro *Nordeste desvelado* é uma reconstrução da cultura popular e da religiosidade nordestina. Para alcançar essa dimensão, ele buscou em suas fotografias os contrastes entre a aspereza (superfícies, materiais, situações humanas) com as belezas provindas da natureza e das manifestações populares.

Figura 1 – Criança brecha pela lona de circo, Cabaceiras-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A fotografia da capa do livro (Figura 1) tem uma textura áspera com cores vivas e fortes (amarelo e laranja), que lembram as paisagens arenosas do Nordeste, cortadas por uma sombra bem escura que atravessa dois terços do quadro. Essa sombra é gerada por uma criança do lado de fora de um circo, mas devido às preferências estéticas do artista, provoca uma animalização do indivíduo, dando a impressão de um traçado semelhante a um lagarto (calango), para um observador comum ou nivelado. A luz incide de maneira forte de fora para dentro, mas também há outra mais suave na parte de dentro que preenche os espaços. A fonte do título do livro aparece de forma desgastada, coerente com o conceito da obra, mas também serve para equilibrar o quadro. As ranhuras perpendiculares divididas pela linha sombreada escura trazem visualmente uma fronteira que dialoga na região periférica com as cores

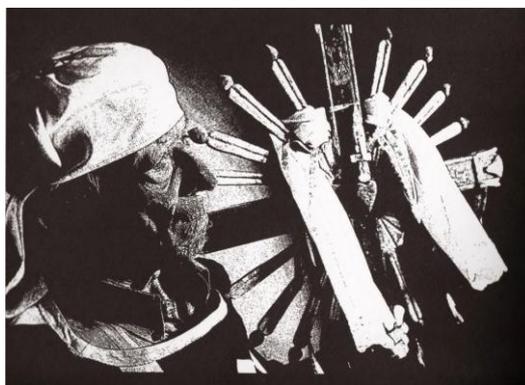
amarelo, preto e laranja.

Os conceitos de nivelamento e aguçamento serão utilizados nas fotografias desta análise. Eles se relacionam de maneira geral com a quantidade de informações que o observador tem e consegue perceber de uma obra artística.

O nivelamento caracteriza-se por alguns artifícios como unificação, realce da simetria, redução das características estruturais, repetição, omissão de detalhes não integrados, eliminação da obliquidade. O aguçamento realça as diferenças, intensifica a obliquidade. O nivelamento e o aguçamento frequentemente ocorrem no mesmo desenho, do mesmo modo que na memória de uma pessoa as coisas grandes podem ser lembradas como se fossem maiores, as pequenas, menores do que realmente eram, mas ao mesmo tempo a situação total pode sobreviver numa forma mais simples, mais ordenada. (ARNHEIM, 2006, p. 59).

A fotografia de Joaquim Mulato, líder de grupos de penitentes em Barbalha-CE (Figura 2), está em preto e branco, o que facilita o aguçamento visual do observador por meio da relação entre figura e fundo. Há uma granulação no quadro que potencializa a superfície áspera, dura e sofrida do cidadão. Ele segura um cruzeiro, evidenciado por uma luz suave externa, provavelmente de uma janela. O código visual traz uma esfera sincrética religiosa porque mostra ao observador elementos católicos, como a cruz, mas com ornamentos aditivos da tradição penitente, como o traje de Mulato. A proporção da imagem é equilibrada pelo primeiro plano de Joaquim e o cruzeiro. Segundo Munhoz e Rossetti (2013), esse grupo realiza um ritual religioso que consiste em autoflagelação com lâminas presas nas pontas de chicotes diante de túmulos e cruzeiros da cidade. O costume tem sua raiz nas práticas flagelantes do sul da Itália nos séculos XI e XII e teria chegado ao Cariri-CE por intermédio dos padres capuchinhos durante o período da colonização.

Figura 2 – Joaquim Mulato e o cruzeiro de penitência, Barbalha-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Como visto no Capítulo 1, segundo Lótman, Uspenskii e Ivanóv (1981), a cultura é a memória coletiva. Ela se relaciona com a experiência passada, como a cultura penitente, mas se confirma com o presente (fotografia de Augusto Pessoa). É um diálogo constante entre os textos antigos e novos, criando “um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória” (LÓTMAN; USPENSKII; IVANÓV, 1981, p. 42). Kossoy (2007) complementa que a fotografia é sempre memória dos registros, dos cenários, personagens, objetos, fatos, documentos etc. Portanto, Joaquim Mulato também é personagem da memória nordestina porque se relaciona com o contexto cultural e religioso do Nordeste.

A terceira imagem apresenta um trabalhador em uma estrada. Estão presentes as cores laranja, verde e azul. O azul remete à veste do trabalhador rural, o laranja se relaciona à terra, e o verde, à natureza. Portanto, há uma relação imagética do homem com a natureza. A fonte é desgastada com textura áspera. A luz é suave, semelhante aos primeiros raios da manhã. A cor preta está na maior parte do quadro, notando-se uma diminuição do homem. O texto “Jagunços dos campos semânticos” indica a semiosfera imagética religiosa nordestina de Juazeiro do Norte, local conhecido pelas peregrinações de romeiros em louvor a Padre Cícero Romão, demonstrando uma fé cega nos desígnios do santo popular. O movimento da imagem traz a memória das migrações dos nordestinos para as grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, como citado no Capítulo 2.

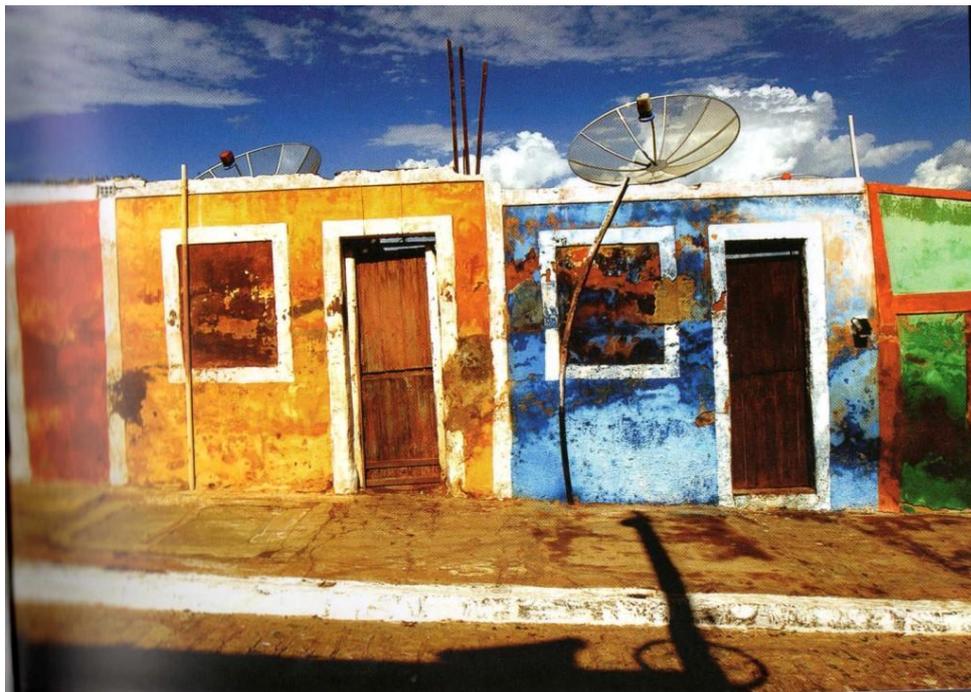
Figura 3 – Ave de Jesus durante penitência em junho, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Casas típicas do interior do Nordeste compõem a Figura 4. As cores laranja, branco, bege, azul e verde estão presentes. Apesar da ausência do homem nessa cena, pode-se perceber a resiliência do indivíduo que vive na dualidade entre a dureza e a beleza. A dureza pode ser representada pela aspereza das paredes, e a beleza, pelas cores vibrantes. Os elementos coloridos da figura dialogam entre si: a casa azul com o céu; as linhas brancas das residências com as da rua etc. O desequilíbrio nos componentes do quadro causa um movimento descendente. As texturas das casas são ásperas. A luz é natural e intensa, provavelmente um sol do meio-dia. As sombras são bem marcadas e dividem o quadro. As presenças das antenas e casas rústicas permitem uma tradução na fronteira entre o velho e o novo que reforça a memória nordestina como um local do passado, mas que dialoga constantemente com o presente. O peso desse código visual está maior no lado direito, enquanto as proporções ficam desequilibradas devido à antena do primeiro plano.

Figura 4 – Fachadas pintadas para o Auto da Compadecida, Cabaceiras-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A quinta imagem é composta de cores vibrantes (amarelo, laranja, azul e verde), que possuem semelhanças com a natureza. A terra laranja do Nordeste. O azul do céu. O verde da

vegetação. O homem negro participa da Festa do Pau da Bandeira. Silva (2011) explica do que se trata essa manifestação artística:

Anualmente, entre o último domingo de maio ou primeiro domingo de junho e o dia 13 do mês de junho é realizado, na cidade de Barbalha, a Festa de Santo Antônio de Pádua. Trata-se de uma importante celebração da religiosidade popular do Cariri cearense, que tem como abertura o carregamento e hasteamento do Pau da Bandeira e, como termino a procissão de Santo Antônio. (SILVA, 2011, p. 52).

O equilíbrio da imagem se encontra na composição formada pela cabeça do senhor e pelas bandeirinhas coloridas. O olhar do observador é atraído ao centro da imagem, para o nariz do personagem. Com o aguçamento da visão, é possível perceber os usos da cor laranja em diferentes locais, como nos dentes, nas bandeiras e nos óculos. A relação figura e fundo deixa em primeiro plano o senhor. O indivíduo é colocado como personagem principal da foto e, por meio da angulação do fotógrafo, nota-se o tom festivo da imagem, relacionado à cultura popular. O movimento é dado pelas bandeiras, que parecem balançar com o vento. A luz é intensa, e a sombra ajuda a reconhecer os traços fisionômicos do homem. A memória das festas de rua no Nordeste, em especial o São João e o Carnaval, pode ser trazida à tona pelo observador graças às bandeiras e às ornamentações do personagem.

Figura 5 – Mateus de Reisado na Festa do Pau da Bandeira, Barbalha-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 6 – Caatinga alagada durante o inverno, Quixadá-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A paisagem natural da Caatinga em Quixadá-CE constitui a sexta imagem. A composição com água ao fundo e galhos secos provoca um movimento da esquerda para a direita, principalmente pelo direcionamento das pequenas ondas. A irregularidade das formas traz aspereza e dureza à imagem. O peso maior está nos galhos em virtude da posição mais baixa em relação à pedra. A imagem não está em equilíbrio devido aos ruídos das ondas nas águas e às pontas dos galhos. A luz propicia o aparecimento da cor amarelo, enquanto a sombra escurece a represa. A figura e o fundo se relacionam e deixam os galhos e a pedra maior em primeiro plano. Esta imagem também ajuda a desmistificar a região Nordeste como apenas seca, uma vez que ela também possui períodos chuvosos que enchem açudes e represas, como pode ser visto nesta fotografia.

A Figura 7 apresenta sacos com grãos. As cores laranja e branco predominam e remetem à terra e à aridez. Há equilíbrio em virtude das proporções semelhantes das formas. Os materiais dos sacos e sementes são rudes. No contexto cultural do Nordeste, pode-se aguçar o olhar e perceber uma relação direta com as raízes medicinais utilizadas em rituais da umbanda, como a jurema preta.

Figura 7 – Detalhe da feira das raízes medicinais, Campina Grande-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Na oitava imagem, são vistos pés sujos de lama que pisam velas derretidas ao lado de outras ainda acesas. É uma romeira na Pedra de Santo Antônio, em Fagundes-PB. As chamas das velas e os restos de parafina derretidos provocam um movimento no quadro. A religiosidade nordestina pode ser caracterizada pela presença desses materiais. As cores laranja e amarelo (velas) junto com o preto do fundo compõem a fotografia. A luz provavelmente é feita parte pela claridade das velas, parte de forma natural, por uma janela ou porta. Os pés estão em primeiro plano, e as chamas da vela, ao fundo.

Figura 8 – Romeira na Pedra de Santo Antônio, Fagundes-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 9 – Banda de pífano na Festa de Santo Antônio, Barbalha-CE

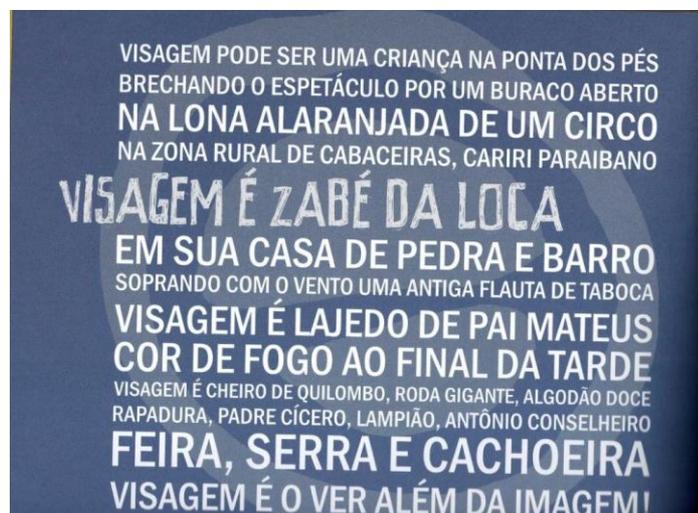


Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Dois homens do sertão estão próximos na Figura 9. Um deles está com barba por fazer, fuma um cigarro de palha, usa óculos e chapéu. As cores laranja e verde compõem a figura. O laranja se dá na pele com ruga dos homens. O senhor fumante está em primeiro plano, com foco, e o outro está desfocado ao fundo. A barba do senhor de óculos e as rugas evidenciam a condição resistente do sertanejo nordestino. A imagem está equilibrada porque as duas cabeças possuem dimensões semelhantes e preenchem o quadro.

A décima imagem apresenta um fundo azul com desenho. Ela traz a explicação poética de que a palavra *visagem* está relacionada com o universo mágico e misterioso do Nordeste, composto de paisagens, manifestações culturais e personagens participantes dessa semiosfera da cultura popular e da religiosidade.

Figura 10 – Explicação sobre a palavra “visagem”



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

O tambor artesanal, os pés e o vestido de uma mulher que caminha compõem a décima primeira imagem. Não há equilíbrio porque as formas não se equiparam em volume. O peso do tambor é maior em relação às pernas por causa da perspectiva, que também é o motivo do direcionamento da esquerda para a direita da cena. O movimento é dado pelo caminhar da cidadã. A luz é suave, e a sombra divide o quadro do lado esquerdo para o direito. A relação de figura e fundo se dá com o tambor focado em primeiro plano e a senhora desfocada ao fundo. O texto cultural visual dialoga com a memória da música nordestina por meio do instrumento percussivo, o qual permite uma ligação com os ritmos pernambucanos, como o maracatu.

A Figura 12 é multicolorida (laranja, verde, azul, preto e amarelo). Ela apresenta homens carregando um tronco no Ritual do Pau da Bandeira em Barbalha-CE. A imagem possui movimento gerado pelo efeito fotográfico de focar o centro e desfocar o restante. O equilíbrio se dá pelos homens na parte inferior do quadro. O aspecto terroso é perceptível até pelo suor e pela sujeira de terra presente nos participantes. A semiosfera da religião popular aparece nesse texto visual, mas também é possível notar a resistência, a colaboração e a luta do povo nordestino para alcançar seus objetivos.

Figura 11 – Renovação do Coração de Jesus, Nova Olinda-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

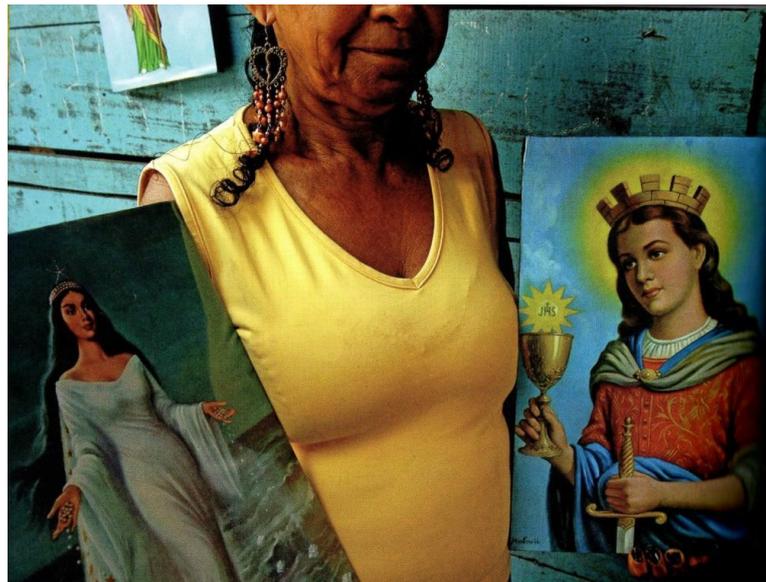
Figura 12 – Ritual de carregamento do Pau da Bandeira, Barbalha-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Uma senhora vestida com uma blusa amarela segura quadros religiosos com os orixás Yemanjá e Iansã (respectivamente, à esquerda e à direita na cena) na Feira de Caruaru-PE (Figura 13). Ela está em primeiro plano junto dos quadros. O azul da parede de madeira apresenta uma textura desgastada. O sincretismo religioso predomina na imagem por meio dos orixás mostrados nesses quadros. Santa Bárbara é a representação católica para Iansã. Há uma relação híbrida entre arte e religião nessa fotografia. A luz é suave e natural. As sombras colaboram para o reconhecimento fisionômico da senhora.

Figura 13 – Sincretismo religioso na Feira de Caruaru, Caruaru-PE

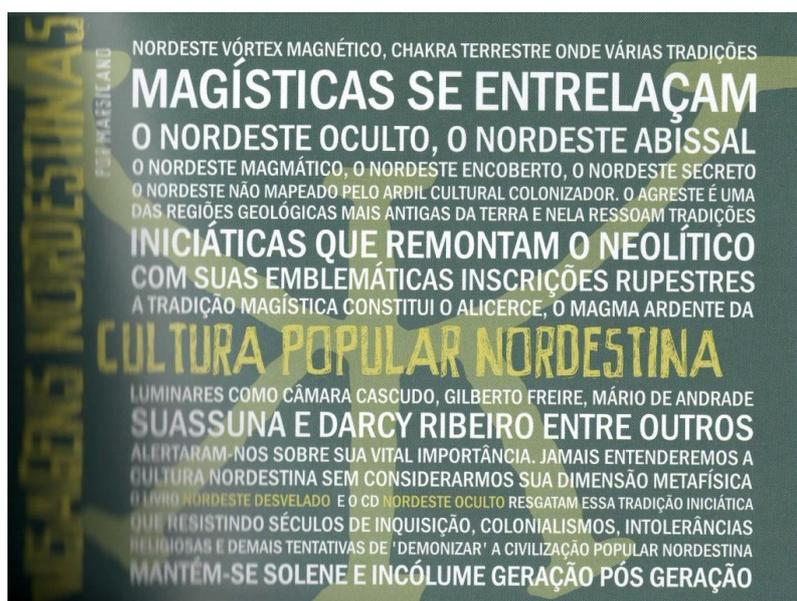


Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A décima quarta imagem contém uma explicação de Marsicano sobre o Nordeste que abarca temas da obra *Visagens nordestinas*, como a religiosidade e a cultura popular. Segundo o músico e filósofo, o Nordeste é um local onde várias tradições espirituais se misturam. É uma terra rica no aspecto arqueológico (escritas rupestres), em belezas naturais e manifestações artísticas. As fontes utilizadas em “*Visagens nordestinas*” e “*Cultura popular nordestina*” estão desgastadas, dando mais uma vez importância para o conceito de aridez e aspereza. As cores são amarelo, verde e branco. Marsicano ainda mostra que o livro *Nordeste desvelado* e o CD *Nordeste oculto* resgatam tradições “iniciáticas”.

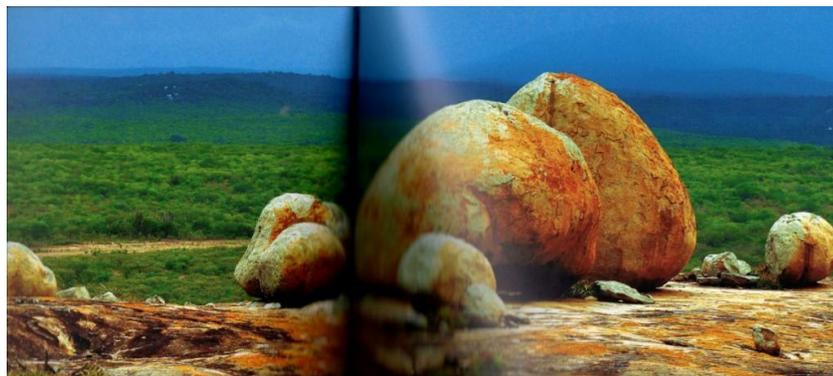
A paisagem natural do Lagedo de Pai Mateus em Cabaceiras-PB compõe a décima quinta imagem. As cores predominantes são azul, laranja, verde e bege. O laranja, mais uma vez, aparece e pode ser ligado à dureza da vida rural do Nordeste. Há um desequilíbrio na imagem causado pelas irregularidades das pedras. A direção é da direita (pedra oval) para a esquerda. A relação do fundo azul e verde – que suaviza a visão, em contraponto com uma figura em primeiro plano, que traz a aspereza, dureza e resistência do material – causa o efeito estético do olhar de Pessoa. A luz está suave, e a sombra se encontra embaixo das pedras, principalmente as do centro. Temos a fronteira de uma estrada ao fundo que mostra bem o contraste entre a vegetação (umidade) e a pedraria (aridez). O texto visual pode remeter ao conceito da fotografia de Augusto Pessoa nessa obra que traz a dualidade entre a aspereza e as belezas (naturais e humanas).

Figura 14 – Explicação sobre a religiosidade e a cultura popular do Nordeste



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

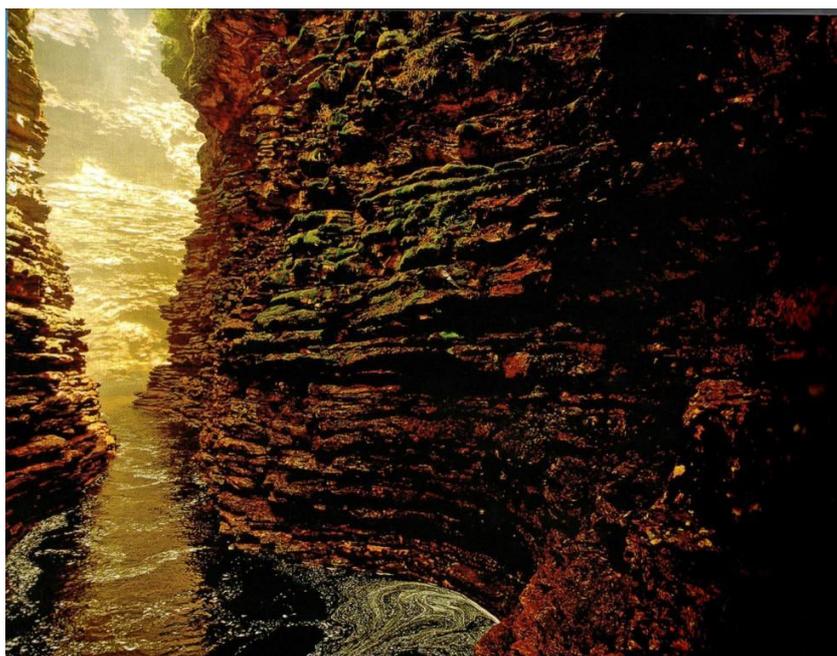
Figura 15 – Lagedo de Pai Mateus minutos antes da chuva, Cabaceiras-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Cachoeira do Buracão, na Chapada Diamantina (Ibicoara-BA), é a paisagem presente na décima sexta imagem. As cores são amarelo, verde, vermelho, marrom e preto. A direção do olhar é da direita para a esquerda devido à conformação das pedras e à escolha do fotógrafo. As características das superfícies ásperas com cores terrosas se mantêm. A figura em primeiro plano dá um tom sombrio de dureza em contraste com o fundo, que mostra a cor amarela e uma luz mais suave. A grandeza da natureza com muita água também quebra o estereótipo do Nordeste seco e árido. Dessa forma, o artista consegue transmitir um lado dessa região ainda desvelado, não revelado, para o grande público.

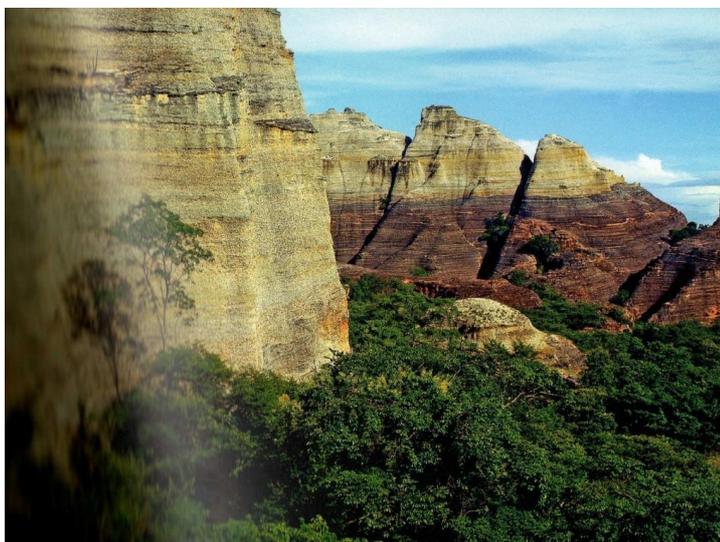
Figura 16 – Cachoeira do Buracão na Chapada Diamantina, Ibicoara-BA



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 17 exhibe os cânions e a floresta do Parque Nacional da Serra da Capivara-PI. As cores cinza, verde, amarelo, laranja e vermelho compõem a fotografia. As superfícies das pedras são ásperas, contrapondo com a suavidade das árvores, do céu azul e das nuvens brancas. A luz é uniforme na superfície, e as sombras aparecem principalmente dentro da floresta, no canto inferior esquerdo. O direcionamento do olhar é da direita para a esquerda e se inicia nas formações rochosas (vermelha e branca) ao fundo. Augusto Pessoa apresenta a figura com um aspecto duro e áspero em contraste com o fundo mais suave do céu azul, seguindo mais uma vez a estética de mostrar o Nordeste como um local cheio de dificuldades, mas rico em belezas naturais e humanas.

Figura 17 – Cânions e floresta do Parque Nacional, Serra da Capivara-PI



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

3.3 Canções da Cabruêra no CD *Nordeste oculto*

O CD *Nordeste oculto* apresenta misturas rítmicas, melódicas e instrumentais. A bateria trabalha junto com a percussão os ritmos afro-brasileiros e indígenas mesclados com sonoridades de *funk*, forró e outras. As guitarras e baixos seguem a mesma ideia. O cantar de Arthur Pessoa fundamenta-se na poesia popular e nas observações das manifestações artísticas da região Nordeste. Dentro dessa estética da Cabruêra, as músicas “Marujo antigo”, “Beira mar” e “Chakra terrestre” serão analisadas segundo as suas sonoridades, ritmos e letras. As demais faixas estarão no próximo item relacionadas com os hibridismos entre canção e fotografia.

A canção “Marujo antigo” é um repente galope à beira-mar. O toque da viola aparece durante toda a música. O *sampler* de ondas do mar faz uma ambientação nesse texto sonoro.

Além de poeta sou marujo antigo
 Conheço esses mares por dentro e por fora
 Dos raios poentes, a luz da aurora
 O ritmo das águas viajam comigo
 Sereia de sonhos entende o que eu digo
 Na lírica viagem de brisa e luar
 O mar nordestino é meu reino, meu lar
 Não vejo fronteiras nas suas procelas
 Sou filho das águas, convivo com elas
 Cantando galope na beira do mar

A canção se mantém no toque da viola com as ondas do mar até o final. O texto sonoro faz alusão ao mar do Nordeste, não o real, mas um espaço imagético e poético.

A faixa “Beira mar” é uma balada. Ela se inicia com o *sampler* de ondas do mar, assim como em “Marujo antigo”. A guitarra faz um solo com a técnica de *slide*. A sanfona se integra à música.

Cantador pra cantar beira mar comigo
 Tem que saber bem do oceano
 Dos seus movimentos não verão encanto
 Aprende a livrar-se de qualquer perigo
 Além de poeta, sou marujo antigo
 Conheço galope na beira do mar
 Cantador pra cantar beira mar comigo
 Tem que saber bem do oceano
 Cantador pra cantar beira mar comigo
 Tem que saber bem do oceano
 Dos seus movimentos não verão encanto
 Aprende a livrar-se de qualquer perigo
 Além de poeta, sou marujo antigo
 Conheço galope na beira do mar

A percussão faz uso de um triângulo, típico do ritmo forró. O texto sonoro apresenta a poética popular do repente à beira-mar. A semiosfera da música popular está relacionada nas duas músicas visto que o repente é o ritmo primordial de ambas.

“Chakra terrestre” também é um repente com estilo de galope à beira-mar. Oliveira de Panelas, poeta e músico popular, canta e toca a canção. A memória da cultura popular se aflora porque esse estilo de música é típico da região Nordeste. Ela se inicia com o toque da viola. O poeta declama seus versos:

O nordeste oculto, lendário guerreiro
De todas as crenças, de todos os cantos
Ciganas videntes com seus encantos
De simbologia na voz do vaqueiro
Nordeste secreto, real verdadeiro
Que dança e que ginga na voz popular
Na sua cultura real milenar
Emblemas rupestres, vitais inscrições
É chakra terrestre de mil tradições
E eu canto galope na beira do mar

A viola acompanha toda a peça musical. A semiosfera da cultura popular se relaciona com a da religiosidade porque o artista traz as ciganas, os videntes com as danças, os vaqueiros e a característica do Nordeste como um lugar mágico, um chakra terrestre.

3.4 Hibridismos na obra *Visagens nordestinas*

A finalidade deste item é analisar as canções “Nordeste oculto”, “Aboio indiano”, “Druidas do agreste”, “Pena dourada”, “Padre Cícero” e “Filhos do vento” com as respectivas fotografias e explicações do livro *Nordeste desvelado*. Porém, as fotografias que não se encaixarem nessas características também serão analisadas, entre um hibridismo e outro, para manter a ordem das imagens adotadas neste trabalho.

As análises das hibridações entre os textos culturais (fotografia, texto e canção) do objeto desta dissertação foram realizadas de maneira parcial no artigo *Visagens nordestinas: aspectos intertextuais nas artes integradas* (MOURA, 2014), no qual as canções “Jurema”,

“Pena dourada”, ‘Padre Cícero’ e “Druidas do agreste” foram relacionadas com as fotografias e textos do livro *Nordeste desvelado* dentro da semiosfera da cultura popular e religiosidade.

Figura 18 – Dupla de violeiros na feira de Campina Grande-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Um homem está sentado, encostado em uma parede (Figura 18). Ele é um violeiro de Campina Grande-PB. As cores predominantes são o verde, azul e laranja. A parede possui cores suaves (verde e azul), mas também demonstra uma aspereza. O homem convive nessa dualidade entre beleza e dureza. O direcionamento ocorre da esquerda para a direita. A parede em primeiro plano apresenta uma superfície áspera e desgastada em contraste com o senhor vestido com uma camisa laranja. O aguçamento permite relacioná-la com a cultura popular nordestina, principalmente ao repente do Nordeste. A próxima imagem (Figura 19) traz a explicação sobre a chegada dessa arte musical ao Nordeste.

Segundo Marsicano e Pessoa (2012, p. 18), “o repente dos cantadores nordestinos provém dos bardos célticos do norte de Portugal”. As fontes usadas em “Nordeste oculto” e “Galope a beira mar” estão desgastadas, dando um tom áspero à figura. *Nordeste oculto* é o nome do CD da Cabruêra e também de uma música do disco. O som é instrumental. O *sitar* indiano desenvolve o toque, enquanto o som do órgão Hammond participa dessa construção melódica. O baixo faz um trabalho rítmico acompanhado pela percussão. A fronteira entre a música oriental e a ocidental se traduz nessa música por meio de uma mistura do instrumento

indiano, o *sitar*, com outros mais comuns, como baixo, percussão, teclado etc. O texto sonoro se mescla com o visual e ambos interagem nessa parte do trabalho. Há uma hibridação de linguagens que gera um novo texto. A semiosfera da música popular nordestina se fundiona com a da música oriental. A memória musical do passado da Índia dialoga com os aspectos da música contemporânea da Cabruêra, resultando em uma criação constante de novos textos.

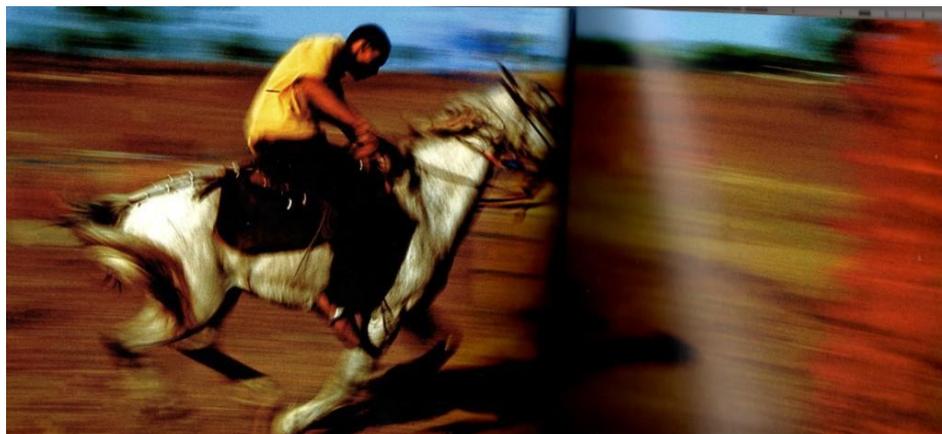
Figura 19 – Explicação sobre a chegada do repente ao Nordeste



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

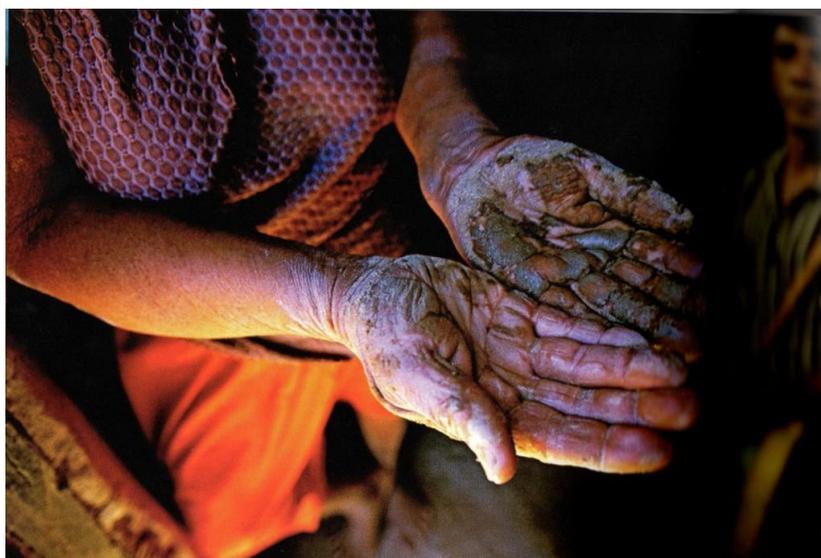
Um cavaleiro jogando o Jogo da Argolinha no Festival de Aboio, em São José de Ramos-PB, compõe a vigésima imagem. A fotografia apresenta um desfoque em todo o quadro feito propositalmente pelo fotógrafo para fins estéticos e artísticos. O sertanejo tem uma relação de trabalho com o seu cavalo e, ao montá-lo, representa a união com a natureza. A direção do olhar é da esquerda para a direita. As cores são amarelo, laranja, branco e preto. O laranja mais uma vez explora a ideia de ligação do homem com a terra. O aguçamento da imagem indica uma característica do Nordeste como uma região que ainda está em movimento e tem muito a ser explorada.

Figura 20 – Jogo da Argolinha no Festival do Aboio, São José de Ramos-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 21 – Ceramista do Quilombo do Talhado, Santa Luzia-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A vigésima primeira imagem apresenta uma ceramista do Quilombo do Talhado em Santa Luzia-PB. O destaque se dá nas mãos sujas e calejadas da mulher devido ao trabalho. Tais detalhes passam características de aspereza, aridez, dureza e resistência, que podem ser relacionados ao povo nordestino. As cores predominantes são laranja, vermelho e preto. O direcionamento do olhar é da direita para a esquerda. A luz que incide no corpo dela provém de forma natural do espaço da porta aberta. A sombra está dentro da casa. O aguçamento permite mostrar o texto visual de um trabalho artesanal dentro da semiosfera da cultura popular.

Figura 22 – Banda de pífano dos irmãos Aniceto, Nova Olinda-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Os irmãos Aniceto tocam pífano, flauta feita de bambu (Figura 22). As mãos deles tocando o instrumento aparecem em primeiro plano, enquanto outro músico ao fundo está desfocado. A imagem mostra um grupo de pífanos. As cores são vermelho, azul e amarelo. As mãos dos músicos apresentam rugas que denotam idade avançada e experiência no ofício. O texto visual traz para a superfície a semiosfera da música popular nordestina, visto que esse instrumento é típico do Nordeste, muito comum em feiras livres. A luz é artificial. As sombras estão na base do pescoço do primeiro músico e na parte inferior esquerda da imagem.

A vigésima terceira imagem é uma mulher vista de costas no Encontro da Nova Consciência, em Campina Grande-PB. O coque de flores está no centro da imagem. Há um equilíbrio visual, pois a cabeça da mulher cobre quase todo o quadro. A figura em primeiro plano está focada e o fundo, desfocado. A luz é suave, e a sombra se encontra nas extremidades da fotografia. Os enfeites de flores trazem uma feminilidade que contrapõe toda a aspereza e dureza de algumas fotos anteriores, como *Ceramista do Quilombo do Talhado*. A semiosfera da cultura popular se hibridiza com a da religiosidade popular, visto que nesse evento há manifestações artísticas e religiosas ecumênicas.

A Figura 24 se refere à música “Aboio indiano”. Marsicano e Pessoa detalham a origem dessa manifestação cultural.

O aboio é de origem evidentemente oriental. Recusa-se a enquadrar-se no pentagrama de Câmara Cascudo. Os nautas portugueses por mais de quatro séculos partindo de Goa (Índia portuguesa) faziam escala no Nordeste antes de singrar para Lisboa. Nessas caravelas além das especiarias e nossas frutas como o coco, a manga

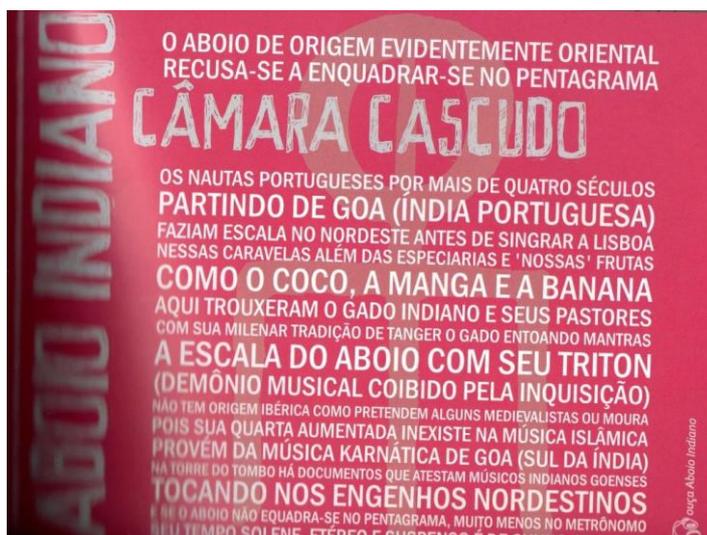
e banana. Aqui trouxeram o gado indiano e seus pastores com sua milenar tradição de tanger o gado entoando mantras (MARSICANO; PESSOA, 2012, p. 24).

Figura 23 – Encontro para a Nova Consciência, Campina Grande-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 24 – Explicação sobre o aboio indiano



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A canção “Aboio indiano” pode ser considerada híbrida porque mistura o *sitar* indiano com toques orientais, violão, piano e percussão. O texto sonoro dialoga com a Figura 23 devido às flores em estilo oriental na cabeça da mulher. O aguçamento daquela imagem permite trazer a memória das manifestações religiosas e, principalmente, o ecumenismo do Encontro da Nova Consciência.

Figura 25 – Zabé da Loca, tocadora de pífano, Monteiro-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A musicista popular de pífano Zabé da Loca está na vigésima quinta figura. O direcionamento da imagem é da esquerda para a direita. A luz é natural e a sombra aparece no fundo da cena, atrás de Zabé. A superfície áspera da casa de barro mostra a dureza e a aridez. A cor laranja se relaciona com a terra, característica presente nas fotografias de Augusto Pessoa. O texto visual reconstrói uma memória da música popular nordestina. O aguçamento permite relacioná-lo à Figura 22 – dos irmãos Aniceto – por causa da utilização do instrumento de sopro dentro desse contexto da obra *Visagens nordestinas*.

Vestindo roupas coloridas, Mateus de Reisado é o personagem da vigésima sexta imagem. Ele está em primeiro plano, e o fundo traz uma árvore e o céu nublado. O texto visual refaz a memória das danças populares, que compõem a semiosfera da cultura popular nordestina. A luz é natural e artificial. A sombra dá um tom sombrio no canto superior esquerdo. A imagem está em equilíbrio, apesar da posição transversa. Os posicionamentos do senhor e das nuvens trazem movimento à fotografia.

Figura 26 – Mateus de Reisado em Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

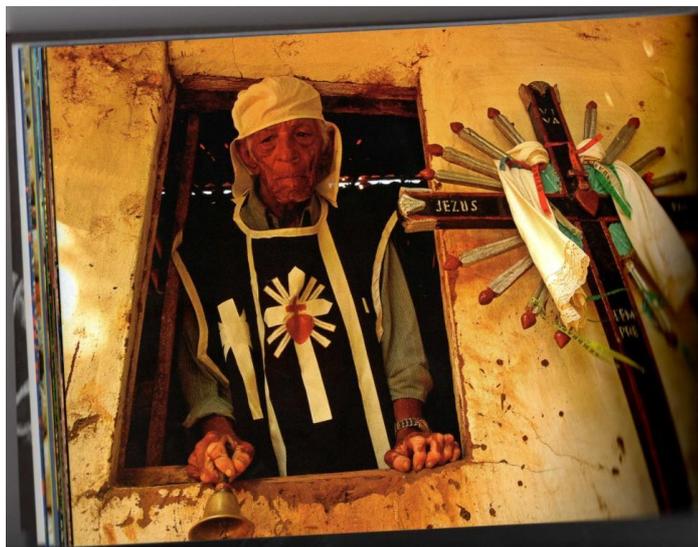
A Figura 27 é de uma roda-gigante do parque de diversões dentro da Festa da Padroeira em Cajazeiras-PB. O movimento é representado pelo efeito visual provocado pelos ajustes na câmera do fotógrafo Augusto Pessoa. As cores são laranja, vermelho, amarelo, verde e azul. A direção do olhar é da esquerda para a direita. A roda-gigante está em primeiro plano com muitas cores, em contraste com o fundo preto. A luz é artificial. O texto visual traz uma manifestação cultural dentro da semiosfera da cultura popular.

Figura 27 – Parque de diversões na Festa da Padroeira, Cajazeiras-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 28 – Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes, Barbalha-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Joaquim Mulato, líder de grupos de penitentes, em Barbalha-CE, é o personagem da vigésima oitava imagem. A religiosidade está presente nos símbolos, como a cruz e o manto com figuras religiosas. A parede está desgastada e dá aparência de algo rude, cru e árido. A iluminação é externa e há pontos de luz que estouram o branco. A sombra incide no interior da casa e parcialmente no senhor.

“Druidas do agreste” é a oitava faixa do CD e aborda os médiuns da umbanda, conhecidos como “cavalos”. A canção se inicia com tambores típicos da umbanda, acompanhados de guitarras e efeitos. O ritmo se assemelha ao maracatu de baque virado.

Celei, meu cavalo celei (2x)

Celei, celei, celei

Celei, meu cavalo celei (2x)

Celei, celei, celei

Vai, meu cavalo vai (2x)

Vai, meu cavalo voa sem sair desse lugar

Vai, meu cavalo vai (2x)

Vai, meu cavalo voa sem sair desse lugar

Vem meu cavalo branco, de crinas esvoaçantes sobre o rochedo alto e bem de frente para o mar (2x)

O som de uma escaleta acompanha.

Celei, meu cavalo celei (2x)

Celei, celei, celei

Celei, meu cavalo celei (2x)

Celei, celei, celei

Vai, meu cavalo (2x)

Vai, meu cavalo voa sem sair desse lugar

Vem, meu cavalo branco, de crinas esvoaçantes sobre o rochedo alto e bem de frente para o mar.

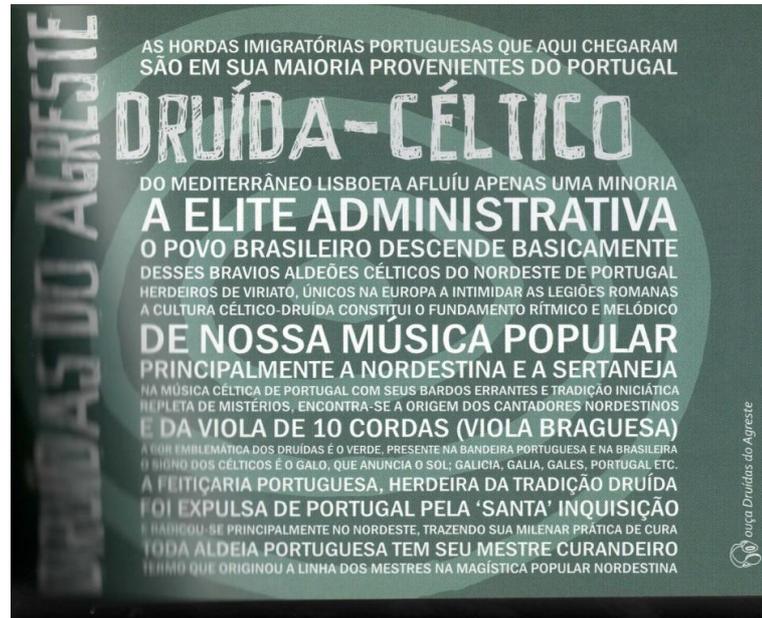
O ritmo de forró domina até o final da canção.

Celei, meu cavalo celei (4x)

O texto sonoro “Druidas do agreste” se liga à Figura 28. Joaquim Mulato é apresentado com a indumentária de sua prática mística: o manto, a cruz e o gorro. Na canção, há menção ao “cavalo”, que na umbanda se vincula aos médiuns, pessoas que são intermediárias entre o mundo dos homens e os espíritos. A memória da religiosidade popular é trazida por esses elementos simbólicos. Os intertextos geram novos códigos culturais entre fotografia e canção. Marsicano explica o conceito de druida e a influência de Portugal na formação da música brasileira.

O povo brasileiro descende basicamente desses bravios aldeões célticos do Nordeste de Portugal, herdeiros de Viriato, únicos na Europa a intimidar as legiões romanas. A cultura céltico-druída constitui o fundamento rítmico melódico de nossa música popular, principalmente a nordestina e sertaneja. Na música céltica de Portugal, com seus bardos errantes e tradição iniciática repleta de mistérios, encontram-se a origem dos cantadores nordestinos e da viola de 10 cordas (viola braguesa). A cor emblemática dos druidas é o verde, presente na bandeira portuguesa e na brasileira. O signo dos célticos é o galo, que anuncia o sol; Galícia, Gália, Gales, Portugal e etc. A feitiçaria portuguesa, herdeira da tradição druida, foi expulsa de Portugal pela “santa” inquisição e radicou-se principalmente no Nordeste, trazendo sua milenar prática de cura. Toda aldeia portuguesa tem seu mestre curandeiro, termo que originou a linha dos mestres na magística popular nordestina (MARSICANO; PESSOA, 2012, p.30).

Figura 29 – Explicação sobre os druidas do agreste



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 29 contém a explicação da citação anterior. O fundo é verde ornamentado por um desenho circular. As letras estão desgastadas nos trechos “Druidas do agreste” (*sic*) e “Druidas-céltico” (*sic*), dando aspecto de algo áspero. A relação intertextual entre texto, canção e fotografia se amplia porque as Figuras 28 e 29 e a canção “Druidas do agreste” dialogam dentro da semiosfera da religiosidade. Elementos que indicam isso são a indumentária de Mulato, a figura do cavalo na canção e a explicação de Marsicano.

A trigésima imagem mostra um guidão de bicicleta desgastado em frente a um homem simples que fuma um cigarro. As cores são azul, amarelo e cinza. As tintas aparentam dureza. A figura de Padre Cícero aparece no chaveiro pendurado em primeiro plano, e o homem ao fundo estabelece uma contradição entre a religião e o vício do homem, quando se faz um aguçamento no olhar. O texto visual dialoga com a temática da religiosidade, que é parte do conceito da obra.

Figura 30 – Romaria de Nossa Senhora das Candeias, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 31 apresenta pinturas rupestres pertencentes aos povos autóctones de Ingá, na Paraíba. As cores predominantes são amarelo e laranja. A aspereza da imagem mostra a dureza do local. O texto visual traz uma esfera artística dentro da semiosfera da cultura ancestral do Nordeste. A iluminação é artificial. O equilíbrio se dá pela posição harmônica das figuras. O aguçamento permite apresentar figuras de animais, pessoas e elementos da paisagem natural da época. O direcionamento da imagem ocorre da direita para a esquerda, pois o peso das imagens desse lado traz o olhar para esse ponto.

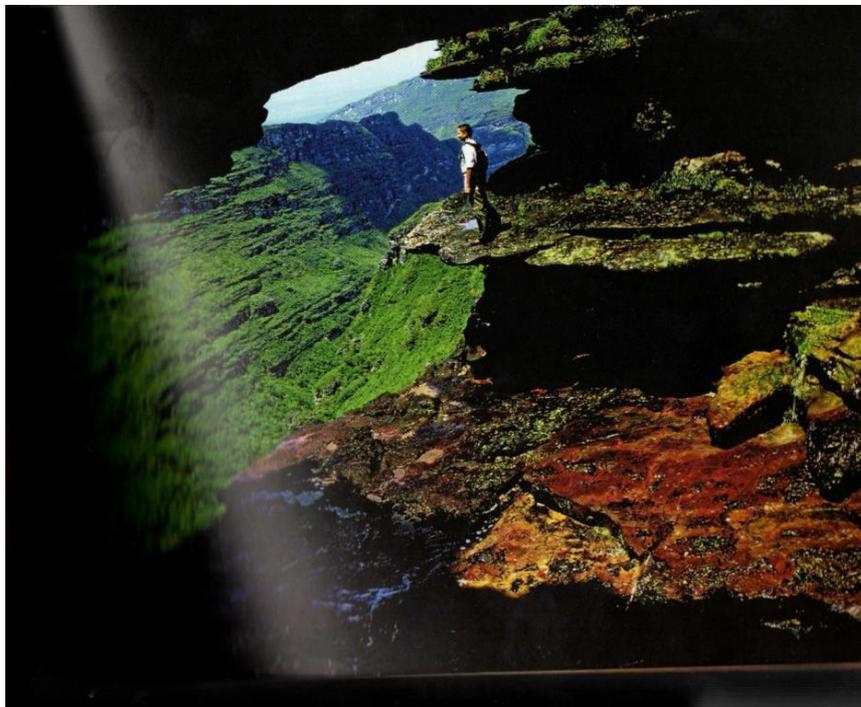
A paisagem natural na Boca da Cachoeira da Fumaça, em Vale do Capão-BA, compõe a trigésima segunda imagem. As cores predominantes são verde, laranja, preto e azul. A luz é natural. As sombras preenchem o primeiro plano, e o fundo está coberto por uma vasta vegetação. Um homem observa a paisagem com uma luz estourada na região da cabeça. A direção da fotografia vai da direita para a esquerda, porque os elementos de maior peso estão nessa perspectiva. O texto visual traz um contraste da grandiosidade da natureza em relação à pequenez do homem diante dela. Pode-se relacionar essa cena com a resiliência do povo do Nordeste frente às dificuldades sociais e climáticas.

Figura 31 – Pannel principal das itacoatiaras do Ingá-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 32 – Boca da Cachoeira da Fumaça, 380 metros, Vale do Capão-BA



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 33 – Crianças de tribo seminômade



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Devido à temática indígena da Figura 33, ela será analisada junto com a canção “Pena dourada”. A música se inicia com um chocalho acompanhado de guitarra, órgão Hammond, metais e percussão. A letra cantada por Arthur Pessoa começa com a descrição de uma visão da indumentária indígena.

Na cabeça eu vejo é de pena o cocar
 é a luz da alvorada (4x)
 Cocar de pena dourada, na alvorada de luz (2x)
 Torrentes alucinadas sobre os torsos nus
 Cocar de pena dourada, na alvorada de luz (3x)
 Na cabeça eu vejo é de pena o cocar
 é a luz da alvorada (4x)
 Da mata eu vi um arco-íris de pena, tocando um ar
 Um dia inteiro sem parar
 Era tupinambá, na jurema, chamando os caboclos de pena, ao congá
 Auê, auá

A codificação verbo-sonora da música remete aos caboclos na jurema por mencionar a indumentária indígena (cocar, pena dourada) e a etnia tupinambá. Essas figuras míticas indígenas resgatam a memória da religiosidade nordestina. Conforme Boyer (1999), o termo “caboclo” pode representar: a entidade invisível e mágica do índio; filho de índio com branco;

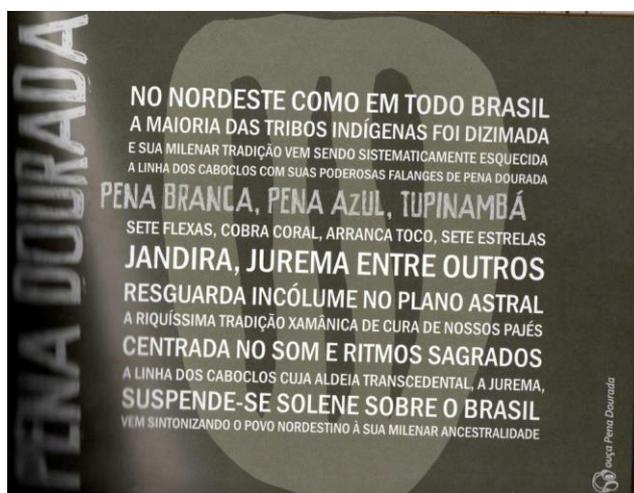
ou uma pessoa que veio do interior.

A música segue com uma flauta tocada repetidamente até o final, acompanhada de chocalhos e metais. Essa mistura entre o chocalho, instrumento típico indígena, e os metais, instrumentos urbanos, cria um conceito de fronteira semiótica, segundo o qual os textos interagem na formação de um novo texto cultural. Essa tradução textual mescla as representações culturais da cidade e da aldeia indígena, esta última formada pelas danças, ritos, músicas, oralidade e pinturas.

A trigésima terceira figura representa as crianças indígenas da aldeia seminômade Guajá, no Maranhão. A imagem em preto e branco transmite pureza e ingenuidade ao observador. As crianças estão molhadas e, ao fundo, passa um rio. Ocorre hibridação entre a música “Pena Dourada” e a figura porque há em ambos os textos elementos indígenas, demonstrados pela etnia tupinambá: o cocar, a pena dourada e as crianças. Os indivíduos mirins personificam a cultura indígena e possibilitam uma relação com a música.

A Figura 34 traz uma explanação sobre os índios e a religiosidade afro-brasileira. Marsicano e Pessoa (2012) complementam as relações semióticas entre canção e fotografia com esse texto informativo, que faz uma analogia da semiosfera da cultura indígena com a religiosidade do Brasil. A fonte dos trechos “Pena dourada”, “Pena branca”, “Pena azul”, “Tupinambá” está desgastada, atribuindo, mais uma vez, uma estética áspera e árida à imagem. Esses trechos também demonstram uma das primeiras definições da jurema como local sagrado. A nomenclatura do vegetal também pode ser relacionada à raiz jurema preta, comumente utilizada em rituais das religiões afro-brasileiras, como umbanda e candomblé.

Figura 34 – Explicação sobre os índios e a religiosidade afro-brasileira

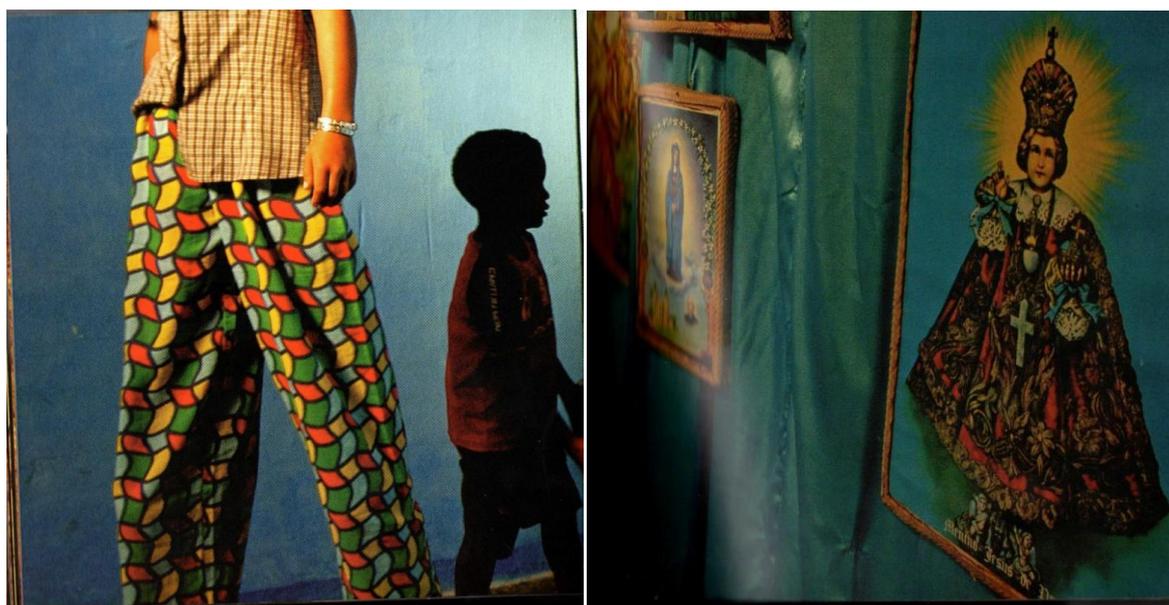


Fonte. *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

Como se pode observar até o momento desta dissertação, o povo nordestino se vincula à religiosidade de forma sincrética, com misturas entre catolicismo e as religiões afro-brasileiras. Na Figura 35, há mais uma composição imagética que interage com a semiosfera da religiosidade da cultura popular. Os quadros do menino Jesus e de outra santa estão ao lado de um homem com perna de pau e uma calça colorida. Um menino sombreado se encontra ao fundo. A parede é áspera, porém tem aspecto de reformada, com pintura azul-claro em bom estado. O direcionamento da imagem ocorre da direita para a esquerda. O peso do quadro é maior do que as pernas de pau. A iluminação é natural, provavelmente vinda de uma porta ou janela. O hibridismo da arte com a religiosidade desse texto visual gera um novo de valor diferente dos demais quando isolados.

A trigésima sexta imagem é uma paisagem natural e representa o mangue preservado de uma Reserva Ecológica em Camaratuba, na Paraíba. O equilíbrio se dá pelas raízes e folhas das árvores. A estética de Augusto Pessoa nessa fotografia traz uma aura de confusão e aspereza, mas se vincula com a característica geral das outras imagens de natureza. A luz é natural. As sombras estão principalmente debaixo das árvores e raízes. O direcionamento ocorre de baixo para cima devido à ênfase de luz nessa direção. A cor verde está nas folhas e vegetação rasteira, enquanto o laranja e o amarelo colore as raízes.

Figura 35 – Ensaio da União dos Artistas da Mãe de Deus, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 36 – Mangue preservado em Reserva Ecológica, Camaratuba-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 37 é uma paisagem natural da Chapada do Araripe, em Nova Olinda-CE. As cores (verde, roxo, vermelho, laranja, amarelo e branco) são vibrantes e se misturam. A luz natural contrasta com os sombreados nas partes inferiores do quadro. A imagem alcança equilíbrio devido à disposição das árvores. No primeiro plano, predominam o verde, o laranja e o vermelho; o fundo, por sua vez, apresenta um roxo mais claro com branco. As cores encontradas nessa imagem podem remeter, por meio da memória, à cultura popular com suas diversas manifestações artísticas.

Figura 37 – Transição da mata na Chapada do Araripe, Nova Olinda-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 38 – Feira de artesanato da Igreja do Socorro



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Relacionada à Figura 38, a canção “Padre Cícero” apresenta inicialmente uma viola tocada na toada do repente. O poeta e repentista pernambucano Oliveira das Panelas começa a declamação citando algumas importantes figuras nordestinas nos âmbitos artístico e religioso.

Nordeste de cangaceiro
 De Luiz, rei do baião
 De Ariano Suassuna
 Do nosso frei Damião
 Luiz da Câmara Cascudo
 E do o padre Cícero Romão

Nesse trecho, o texto resgata a memória das personalidades ligadas à cultura nordestina, como Luiz Gonzaga (cantor e músico), Ariano Suassuna (escritor), Frei Damião (religioso e líder espiritual), Luiz da Câmara Cascudo (antropólogo, advogado e jornalista). Há uma relação intertextual entre a toada e o resto da canção porque ambas fazem menções ao padre Cícero Romão e uso de ritmos nordestinos. A música hibridiza os ritmos indo das sonoridades regionais às mundiais e segue com guitarras em efeito *wah wah*, no estilo *funk*, acompanhadas de baixo, metais, teclados e percussão.

Cariri araripe (2x)

Do mulato Joaquim (2x)
 Meu padim, padre Ciço Romão
 Fundador do juazeiro (4x)

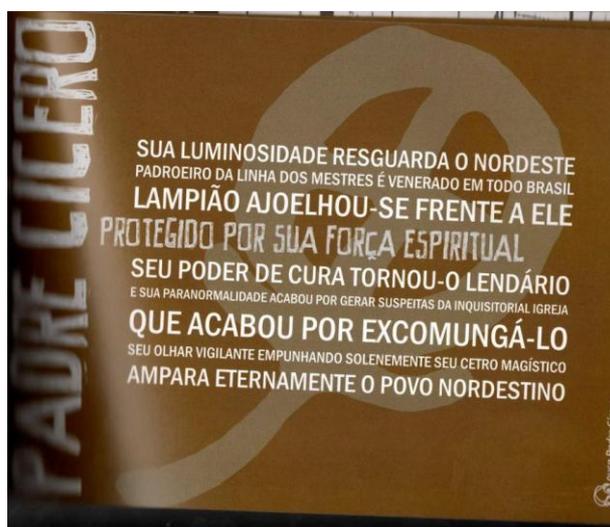
Cariri araripe (2x)
 Do mulato joaquim (2x)
 Meu padim, padre ciço Romão.
 Fundador do juazeiro (4x)

Há nessa parte da música um solo de trompete acompanhado de teclados e sintetizadores. Essa instrumentação fornece ambientação musical única, já que mistura os ritmos locais com as sonoridades do *jazz* e do *rock*.

A palavra “juazeiro” é mencionada cinco vezes. Essa repetição do nome da cidade cearense contribui para o reforço da memória de Padre Cícero como uma importante figura religiosa e cultural do Nordeste.

Já a foto do Padre Cícero (Figura 38) foi tirada na feira de artesanato da Igreja do Socorro, em Juazeiro-CE, e possui temática religiosa. Os tons de vermelho e a cor branca prevalecem. A imagem passa uma referência divina religiosa ao Padre Cícero, pois a composição está desfocada em primeiro plano, focada em segundo plano e embalada em um plástico. A relação intertextual ocorre porque o líder religioso nordestino padre Cícero Romão e a cultura popular aparecem tanto na canção quanto na foto como elemento principal.

Figura 39 – Explicação sobre Padre Cícero



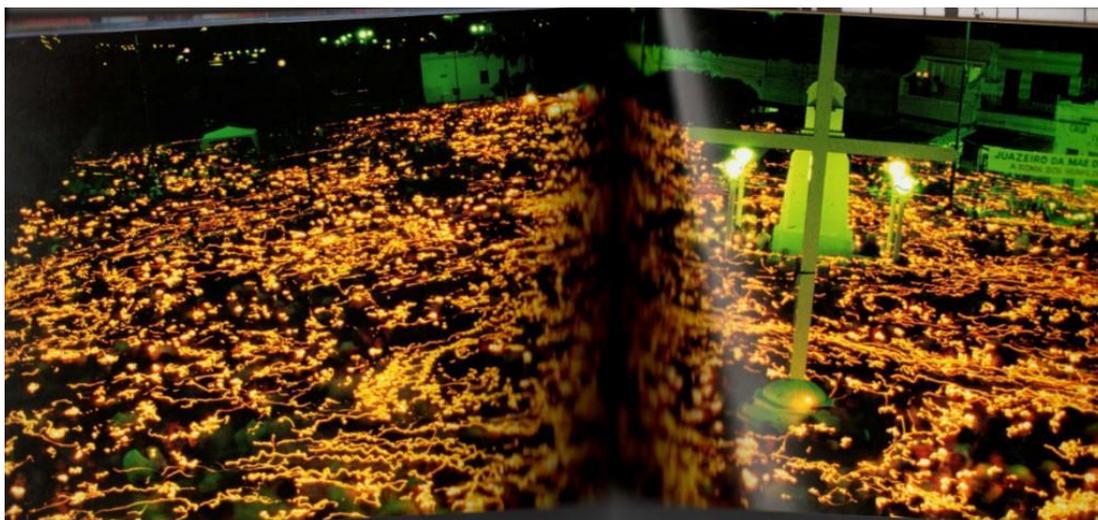
Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

A trigésima nona imagem contém um texto explicativo e poético que demonstra resumidamente algumas passagens de Padre Cícero.

Sua luminosidade resguarda o Nordeste. Padroeiro da linha dos mestres é venerado em todo Brasil. Lampião ajoelhou-se frente a ele, protegido por sua força espiritual. Seu poder de cura tornou-o lendário e sua paranormalidade acabou por gerar suspeitas da inquisitorial Igreja que acabou por excomungá-lo. Seu olhar vigilante empunhando solenemente seu cetro magístico ampara eternamente o povo nordestino. (MARSICANO; PESSOA, 2012, p. 42).

Para seguir nessa dinâmica religiosa, o livro traz a Figura 40, composta de milhares de velas na romaria de Nossa Senhora das Candeias, em Juazeiro do Norte-CE. O texto visual mostra a religiosidade católica nordestina e ganha força pelo mar de velas acesas. Os movimentos das candeias foram captados estilisticamente por Pessoa, gerando um texto visual dinâmico imagetivamente. As cores amarelo e verde predominam. A cruz reforça a memória da fé do povo nordestino. Juazeiro do Norte se contextualiza como um local sagrado. Pode-se relacionar a música “Padre Cícero” com essa fotografia de forma aguçada, tendo em vista que Padre Cícero faz parte desse contexto religioso. O direcionamento ocorre da esquerda para a direita devido ao maior posicionamento de elementos. A luz é artificial e também gerada pelas luzes das velas.

Figura 40 – Velas na Romaria de Nossa Senhora das Candeias, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A quadragésima primeira figura foi captada no pátio da Igreja do Socorro, em Juazeiro do Norte-CE. Meninas estão vestidas de anjos e rainhas. As cores verde, azul e rosa que

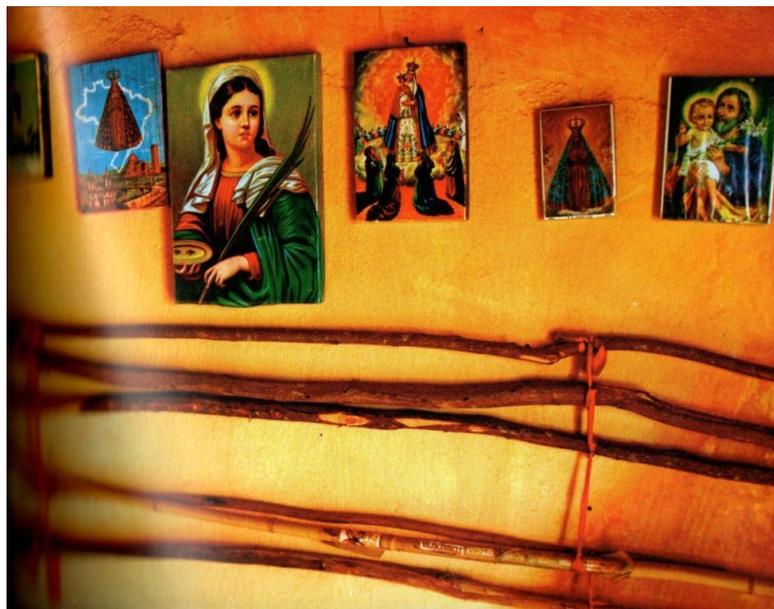
compõem a imagem também são utilizadas no candomblé para representar os erês, crianças espirituais. As telhas, localizadas ao fundo, retomam a estética de aspereza, enquanto as crianças em primeiro plano suavizam o olhar. O direcionamento ocorre de baixo para cima. A luz é artificial e natural. A sombra está na parte inferior do quadro. O desfoque na segunda e na quinta menina dá a sensação de movimento. A religiosidade está presente na indumentária e também no artesanato redondo com o rosto de Padre Cícero, que se encontra acima do ombro da primeira menina à esquerda.

Figura 41 – Lapinha do pátio da Igreja do Socorro, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

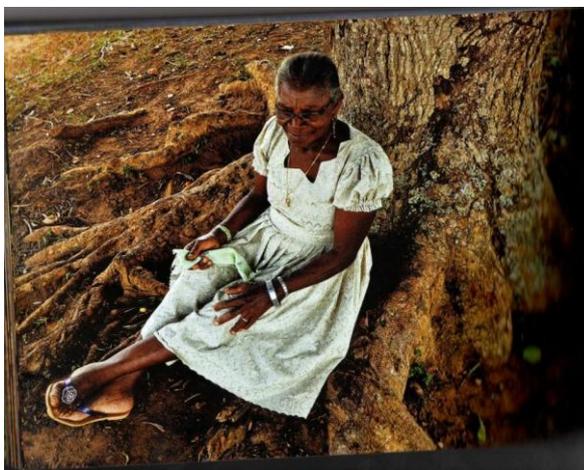
Figura 42 – Santuário em devoção ao Padre Ibiapina, Arara-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 42 é um santuário de devoção ao Padre Ibiapina, em Arara-PB. São exibidos santos católicos na parte superior e galhos paralelos na parte inferior. A parede está desgastada, e o tom terroso demonstra aridez, dureza e aspereza. As cores são azul, verde e laranja. O direcionamento ocorre da direita para a esquerda. A luz é natural, e as sombras se posicionam do lado direito. Nesse contexto, resgata-se a memória da religiosidade nordestina. As linhas da imagem possibilitam divisões ou fronteiras que podem ser interpretadas como: na parte inferior, a relação do indivíduo sertanejo com a terra; na superior, a fé e a religiosidade.

Figura 43 – Dançarina quilombola de coco de roda e ciranda, Alagoa Grande-PB

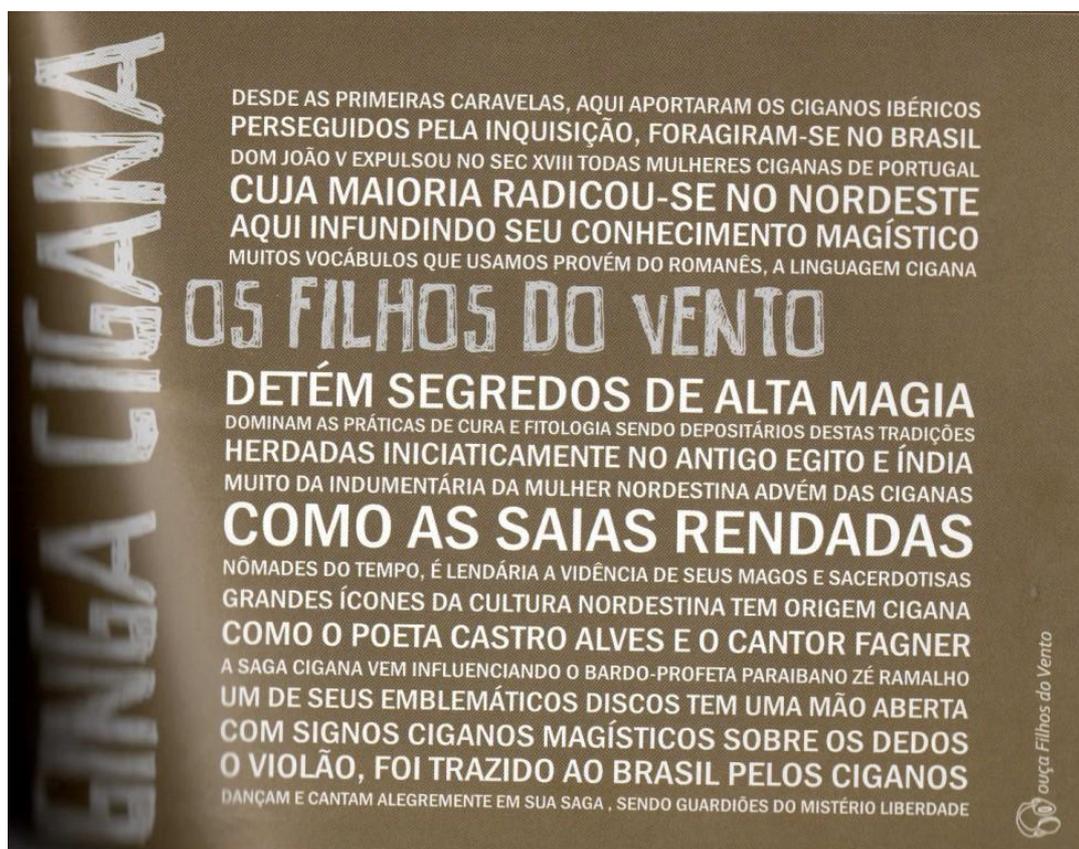


Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A quadragésima terceira imagem é de uma senhora quilombola, dançarina de coco de roda e ciranda, em Alagoa Grande-PB. Ela está sentada nas raízes de uma velha árvore e traça vestido branco, relógio no braço esquerdo, colar de ouro e brincos. A luz é natural. As cores são laranja, branco, preto, azul e branco. O direcionamento ocorre de baixo para cima. A personagem está em primeiro plano, propiciando de forma aguçada a imagética da sua relação com o local de moradia. A semiosfera da cultura popular do povo quilombola também se apresenta pelas características anteriormente descritas.

A Figura 44 explica a contribuição da cultura cigana para a cultura brasileira, principalmente no Nordeste. As fontes dos trechos “Ginga cigana” e “Os filhos do vento” estão desgastadas e reforçam a estética da obra *Visagens nordestinas*. O fundo é marrom e as letras são brancas. A música “Filhos do vento” dialoga com a Figura 44 por tratar do tema das ciganas nos contextos espiritual e cultural.

Figura 44 – Explicação sobre os ciganos



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

“Filhos do vento” se inicia com chocalho, percussão, baixo e piano Hammond. A letra é bem simples e se repete.

Ginga, ginga cigana auê, ginga, ginga cigana aua (4x)
 Ginga a cigana contente, ginga a cigana a bailar (2x)
 Arriba (4x)
 Ginga, ginga cigana auê, ginga, ginga cigana aua (4x)
 Ginga a cigana contente, ginga a cigana a bailar (4x)
 Arriba

O *sitar* indiano entra com um fraseado simples.

Arriba (2x)
 Ginga, ginga cigana auê, ginga, ginga cigana aua (4x)
 Ginga a cigana contente, ginga a cigana a bailar (4x)
 Arriba (12x)
 De um lugar muito distante a caravana chegou (2x)
 Ela veio do oriente, foi o tempo que mandou (3x)

O texto sonoro dialoga com o visual das Figuras 43 e 44 na semiosfera da religiosidade, pois em todos aparecem os ciganos. A senhora sentada na raiz da árvore pode aguçar a memória e remeter às ciganas do Nordeste por suas vestes e adereços. A explicação sobre ciganos (Figura 44) colabora para o entendimento dessa cultura, enquanto a música em questão traz ao trabalho a esfera dos pontos de umbanda hibridizados em formato de canção. Segundo Arthur Pessoa, muitas músicas inicialmente eram pontos de umbanda enviados para a Cabruêra durante o processo de criação da obra *Visagens nordestinas*.

A Figura 45 é composta de fotos de família do Museu do Padre Cícero Romão Batista, em Juazeiro do Norte-CE. As cores são marrom, branco, verde, azul e branco. A luz é natural, provavelmente de uma janela ou porta. As sombras incidem sobre as pequenas fotografias. O equilíbrio do quadro se dá pela posição harmônica entre os elementos da composição. Esses quadros são comuns nas casas do sertão do Nordeste e também servem para reforçar a memória dos mais jovens sobre a cultura da família.

A representação do Sagrado Coração de Jesus, em Crato-CE, surge na quadragésima sexta imagem. As cores são azul, rosa, branco e salmão. O texto visual está dentro da semiosfera da religiosidade devido às figuras de Jesus e Maria. O equilíbrio ocorre pela

posição simétrica entre as figuras. O peso maior está nas flores. A direção é de baixo para cima. O aguçamento do olhar permite visualizar a representação dos valores maternos da família. A luz é natural e artificial. A sombra incide de forma suave sobre o pequeno quadro.

Figura 45 – Museu do Padre Cícero Romão Batista, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Figura 46 – Sagrado Coração de Jesus, Crato-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 47 é um artesanato localizado no Centro de Cultura Mestre Noza, em Juazeiro do Norte-CE. A luz é natural. As cores são verde, marrom, rosa, laranja, azul e amarelo. As bonecas estão em primeiro plano, e o fundo se encontra desfocado. O texto visual

dialoga com o artesanato na semiosfera da cultura popular. A memória e o olhar aguçado permitem reconhecer essas mulheres representadas como pertencentes à região Nordeste, pelas suas vestes coloridas, semelhantes aos vestidos de chita.

Figura 47 – Centro de Cultura Mestre Noza, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A quadragésima oitava imagem retrata um quilombola na Serra do Talhado, em Quilombo-PB. Devido à temática religiosa e cultural, dialoga de maneira híbrida com a canção “Jurema” do CD *Nordeste oculto*.

Figura 48 – Quilombola na Serra do Talhado, Quilombo-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa. É também a capa do CD *Nordeste oculto*.

A canção “Jurema” inicia com sons de *sitar* indiano e um *sampler* do trecho do poema de William Blake (traduzido por Alberto Marsicano), dividido em verso:

Num grão de areia ver o mundo
 Na flor silvestre a celeste amplidão
 Segura o infinito em tuas mãos
 E a eternidade num segundo.

Na sequência, aparecem toques de atabaque que remetem às cerimônias religiosas afro-brasileiras umbanda e candomblé, além de sons de um naipe de metais formado por saxofone e trompete. Um contrabaixo faz a base. Essa mistura de sonoridades evidencia o hibridismo musical e cultural entre Ocidente e Oriente. A letra em verso se inicia:

A mimosa é sagrada.
 Sua raiz é secular.
 É acácia encantada
 do povo tupinambá.

Esse trecho da canção refere-se à planta mimosa. Segundo Salles (2004), a *Mimosa tenuiflora*, jurema-preta, é sagrada:

De suas raízes ou cascas é produzida a bebida consumida durante as sessões. No catimbó, os pés de jurema utilizados na fabricação dessa bebida eram “calçados” e consagrados a um mestre “encantado”, constituindo, assim, as chamadas “cidades da Jurema”. Esses espaços sagrados, apesar da reinterpretação que perpassa todo o culto, continuam a ocupar posição central no universo mitológico dos atuais juremeiros da Umbanda. (SALLES, 2004, p. 108).

A música continua a fazer referência à jurema, mas agora em relação ao local sagrado, detalhado na citação anterior. O refrão da música em verso é:

Retrovejou no céu lá da jurema
 Retrovejou no céu do jurema

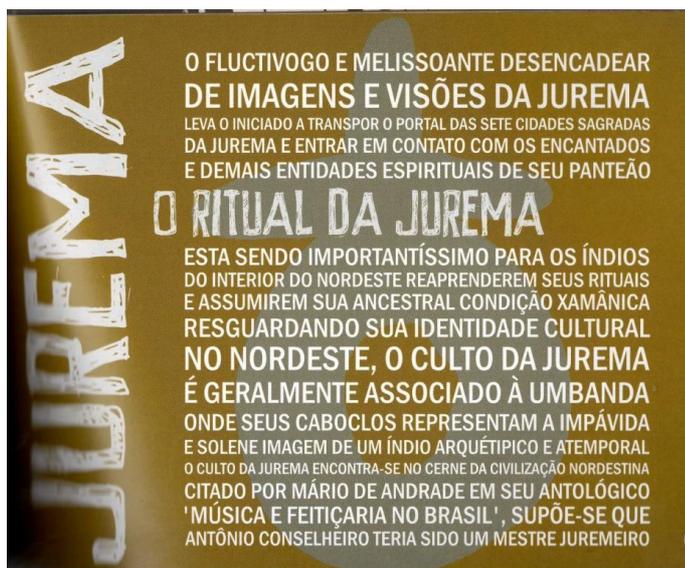
As guitarras distorcidas com o efeito *wah wah*, características do estilo de música *rock*, acompanham o refrão.

A Figura 48 mostra um idoso negro que segura um pequeno objeto em chamas. Atrás

dele há um calendário com a imagem de Nossa Senhora, rasgado e gasto pelo tempo. Segundo o livro *Nordeste desvelado*, esse homem é quilombola, morador da Serra do Talhado, na Paraíba. A cor marrom predomina, e o laranja do fogo atrai o olhar para o centro da foto. A luminosidade é baixa, composta de um ponto de luz externo, que ilumina o calendário, e o ponto da chama, que delinea parte do rosto do homem. O contraste de foco entre figura e fundo não permite ver com detalhes a textura da pele e da face do senhor. Mesmo baixa, a luminosidade revela a aspereza da parede e do calendário. Na relação entre figura e fundo, apesar de o idoso estar em primeiro plano, o destaque fica na imagem da santa católica, dando a significação do divino sobre o terreno.

A relação entre a canção e a fotografia citada se dá na religiosidade, pois na música é mencionada a planta mimosa e na imagem é destacada a figura de Nossa Senhora. Na fotografia, vê-se que o calendário rasgado indica uma religiosidade ligada não apenas à santa católica. Já na música, os artistas trazem o elemento da jurema com sua dualidade de significados. O texto escrito por Marsicano e Pessoa (Figura 49), no livro *Nordeste desvelado*, fornece uma complementação do efeito da jurema nos indivíduos que a consomem nos locais sagrados e religiosos (aldeias ou casas de umbanda). Segundo Marsicano e Pessoa (2012, p.59), a jurema “provoca o flutivogo e melissoante desencadear de imagens e visões da jurema. Leva o iniciado a transpor o portal das sete cidades sagradas da jurema e entrar em contato com os encantados e demais entidades espirituais de seu panteão”.

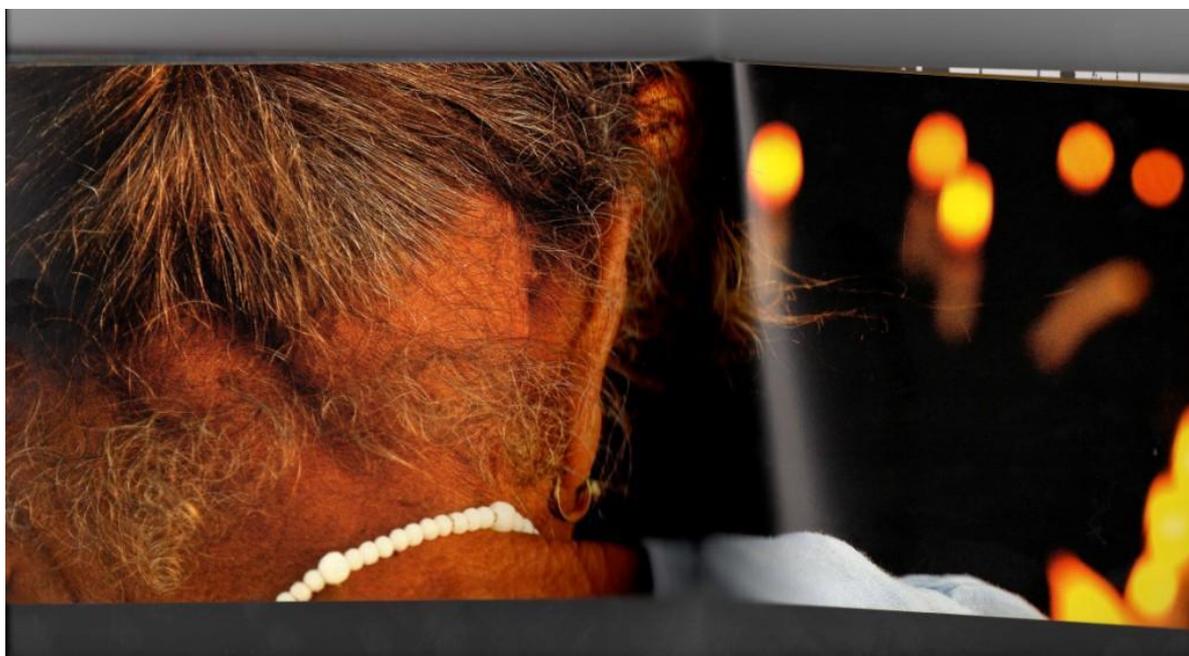
Figura 49 – Explicação sobre a jurema



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Arte: Augusto Pessoa.

A Figura 50 representa uma romeira na Festa de Nossa Senhora das Dores, em Juazeiro do Norte-CE. A luz é natural. As sombras se projetam no fundo da imagem desfocada com algumas candeias acesas. A direção vai da esquerda para a direita. O peso é maior na cabeça da idosa. A senhora está em primeiro plano e é possível perceber as rugas em sua nuca. O aguçamento do olhar permite perceber a dureza de vida, mas, por outro lado, a devoção por Nossa Senhora das Dores. O texto visual se insere na religiosidade nordestina. A memória da fé do povo Nordestino pode ser resgatada com a observação dessa fotografia, principalmente por causa da composição de uma senhora romeira e candeias ao fundo.

Figura 50 – Romeira durante Festa de Nossa Senhora das Dores, Juazeiro do Norte-CE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Uma vaca morta pela seca em Soledade-PB compõe a Figura 51. A luz é natural. O aspecto duro, árido e áspero retorna à ordem das fotografias. A direção é de baixo para cima devido ao peso do animal. As cores são branco, preto, azul e laranja. O aguçamento permite trazer a memória das condições climáticas de seca do sertão do Nordeste. A imagem em primeiro plano mostra um local seco, mas que ainda resiste com sua vegetação espinhosa. A fotografia alcança um equilíbrio entre os planos inferiores e superiores com o animal e o céu azul.

Figura 51 – Vaca morta por falta de água durante a seca, Soledade-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

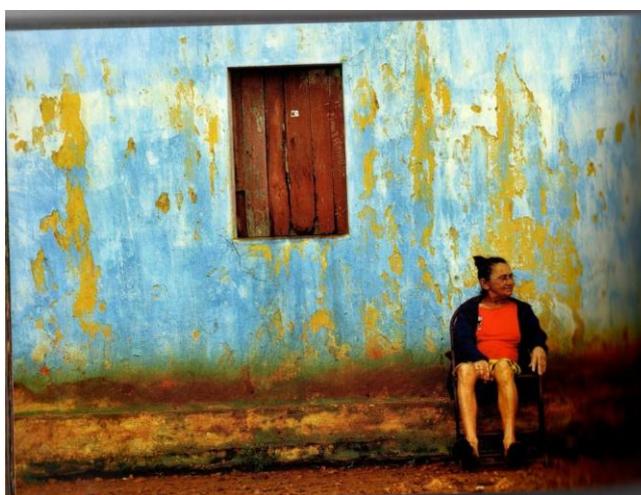
Figura 52 – A natureza renasce no solo rachado, Rio São Francisco-PE



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 52 mostra o Rio São Francisco, na Paraíba. Da terra árida e rachada emerge uma pequena planta. A luz é natural. A sombra se projeta nas rachaduras do chão. A imagem alcança um equilíbrio, visto que o fundo do solo e as ranhuras compõem o quadro de maneira harmônica, enquanto a espécie vegetal se localiza no centro. A direção do olhar vai para o centro. O aguçamento traz a memória da seca no Nordeste, mas também remete à inventividade do povo nordestino, que se renova a cada dia nas suas manifestações culturais, como o CD *Nordeste oculto*.

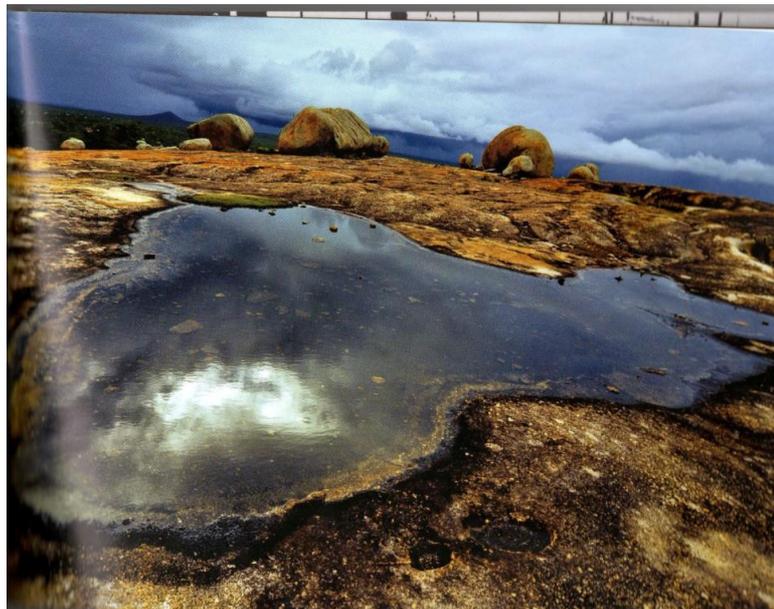
Figura 53 – Chegada do inverno no alto sertão paraibano, São Jose de Piranhas-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

Na figura 53, uma senhora está sentada em frente a uma casa em São José de Piranhas-PB. A luz é natural. A idosa está em primeiro plano, enquanto o fundo mostra uma parede desgastada com pintura azul e ranhuras amarelas. A janela é laranja e feita de madeira rústica. O aspecto árido, áspero e duro aparece nos materiais da residência. O texto visual aponta para a simplicidade do povo nordestino e para o ritmo lento do local.

Figura 54 – Lagedo de Pai Mateus após a chuva, Cabaceiras-PB



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012). Foto: Augusto Pessoa.

A Figura 54 exhibe o Lagedo de Pai Mateus em Cabaceiras-PB. A luz é natural. As cores são amarelo, laranja, azul, branco, preto e marrom. O primeiro plano mostra umidade, e o fundo suaviza o olhar com tons azuis. A imagem mostra também um Nordeste com águas e belezas naturais diferente do estereótipo de um local seco.

Os irmãos Aniceto são tema novamente na Figura 55, mas agora na Casa Grande de Nova Olinda. A luz é artificial. As sombras são duras e marcadas na parte inferior do quadro. O texto visual com os elementos musicais, tambores e pífanos se insere na semiosfera da música popular. A direção da imagem ocorre da esquerda para a direita devido à sombra no canto inferior esquerdo, a qual apresenta maior peso na fotografia.

Os textos visuais, sonoros e textuais que apareceram nesta dissertação foram analisados dentro da semiosfera da cultura popular e da religiosidade. Novos textos foram criados entre as interações das fronteiras semióticas. As fotografias de Augusto Pessoa demonstraram a aspereza, mas também a beleza natural e humana do Nordeste. As canções da Cabruêra abrangeram sonoridades híbridas entre o *sitar* e instrumentos ocidentais, como guitarra, baixo, percussão e bateria. Os textos de Marsicano hibridizaram na maneira de escrever as informações, tendo em vista que resultaram em alguns momentos tons poéticos.

Figura 55 – Irmãos Aniceto na Casa Grande de Nova Olinda



Fonte: *Nordeste desvelado* (2012).

Considerações finais

Durante o percurso da pesquisa, a obra de artes integradas *Visagens nordestinas* (2012) se mostrou um objeto científico rico nos aspectos que se referem à cultura popular e à religião no Nordeste. A memória dialógica entre o passado tradicional e o presente multicultural apareceu nas canções da Cabruêra, nas fotografias de Augusto Pessoa e nos textos de Alberto Marsicano contidos nesse produto midiático. Nesse contexto, as manifestações artísticas foram consideradas como textos culturais semióticos. As modelizações secundárias das linguagens fotográficas, sonoras e textuais interagiram em fronteiras presentes dentro e nas periferias das semiosferas da cultura popular, da religiosidade nordestina e dos cenários naturais da região.

No livro *Nordeste desvelado*, Augusto Pessoa evidencia a estética árida, áspera e os tons terrosos nas fotografias captadas do meio ambiente nordestino. Essas características foram percebidas nas seguintes figuras: 6 – *Caatinga alagada durante o inverno*; 15 – *Lagedo de Pai Mateus minutos antes da chuva*; 16 – *Cachoeira do Buracão na Chapada Diamantina*; 17 – *Cânions e floresta do Parque Nacional*; 31 – *Painel principal das itacoatiaras do Ingá*; 32 – *Boca da Cachoeira da Fumaça, 380 metros*; 36 – *Mangue preservado em Reserva Ecológica*; 37 – *Transição da mata na Chapada do Araripe*; 51 – *Vaca morta por falta de água durante a seca*; 52 – *A natureza renasce no solo rachado*; 54 – *Lagedo de Pai Mateus após a chuva*. O fotógrafo também apresentou a festividade, a alegria e a personalidade da cultura popular representadas pelas figuras: 4 – *Fachadas pintadas para o Auto da Compadecida*; 5 – *Mateus do Reisado na Festa do Pau da Bandeira*; 7 – *Detalhe da feira das raízes medicinais*; 9 – *Banda de pífano na Festa de Santo Antônio*; 11 – *Renovação do Coração de Jesus*; 12 – *Ritual de carregamento do Pau da Bandeira*; 20 – *Jogo da Argolinha no Festival do Aboio*; 21 – *Ceramista do Quilombo do Talhado*; 22 – *Banda de pífano dos irmãos Aniceto*; 25 – *Zabé da Loca, tocadora de pífano*; 26 – *Mateus de Reisado em Juazeiro do Norte*; 27 – *Parque de diversões na Festa da Padroeira*; 28 – *Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes*; 30 – *Romaria de Nossa Senhora das Candeias*; 33 – *Crianças de tribo seminômade*; 35 – *Ensaio da União dos artistas da Mãe de Deus*; 45 – *Museu do Padre Cícero Romão Batista*; 47 – *Centro de Cultura Mestre Noza*; 55 – *Irmãos Aniceto na Casa Grande de Nova Olinda*.

No contexto visual e textual do livro *Nordeste desvelado*, houve hibridações com as fotografias de Pessoa, os escritos de Marsicano e as canções da Cabruêra. A Figura 3 – *Ave de*

Jesus durante a penitência em junho apresentou a mescla da frase “Jagunços nos campos semânticos” com a imagem de um romeiro em Juazeiro do Norte-PB. A vestimenta do idoso e a visualidade dessa frase completaram o sentido de um ato de fé e proporcionaram diálogo entre as linguagens escrita e fotográfica. Na Figura 10, houve uma relação do texto explicativo sobre a palavra “visagem”, ligada ao universo mágico espiritual do Nordeste, com o conceito geral da obra de artes integradas nos aspectos culturais e religiosos. Na Figura 14, a explanação foi ampliada atribuindo um caráter histórico, antropológico e arqueológico, pois Marsicano mostrou que a região Nordeste possui não só belezas naturais, mas também vestígios de períodos primitivos que indiciavam a origem dos rituais espirituais utilizados até o momento nas tradições religiosas (umbanda e candomblé).

Na obra *Visagens nordestinas*, o hibridismo ficou evidente na relação entre os códigos visual, sonoro e textual. Na análise da Figura 19 foi possível notar a explicação da origem do cantador de repente nordestino como proveniente dos bardos célticos do norte de Portugal. Percebeu-se ainda a ligação com o violeiro da Figura 18 – *Dupla de violeiros na feira de Campina Grande*, por também se tratar de música popular. E houve o diálogo com a música instrumental “Nordeste oculto” porque a semiosfera da música oriental se misturou com a da regional com os elementos do *sitar* indiano e as sonoridades do baixo, da percussão e do teclado. Na Figura 24, mostrou-se a origem do aboio indiano como oriental e sua relação com o Nordeste, sendo possível ligá-la à Figura 23 – *Encontro da Nova Consciência*, onde se viu uma nuca de mulher decorada com flores que remeteu às culturas orientais, assim como a origem dessa expressão artística, musical e cultural. A Figura 29 tem letras desgastadas nos trechos “Druídas do agreste” (*sic*) e “Druída céltico” (*sic*), que reforçaram a imagem de aspereza, encontrada nas fotografias de Pessoa.

A relação intertextual entre texto, canção e fotografia se ampliou porque a Figura 28 – *Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes*, a Figura 29 – *Explicação sobre os druidas do agreste* e a canção “Druidas do Agreste” dialogaram entre si por meio dos elementos da indumentária de Joaquim Mulato, da figura do “cavalo” na canção e da explicação de Marsicano dentro da semiosfera da religiosidade.

A Figura 33 representou as crianças indígenas da aldeia seminômade Guajá, no Maranhão. A imagem em preto e branco trouxe pureza e ingenuidade ao observador. A relação semiótica intertextual religiosa entre a música “Pena Dourada” e essa figura se deu porque houve, entre os textos, os elementos indígenas da etnia tupinambá: o cocar, a pena dourada e as crianças. Os indivíduos mirins personificaram a cultura indígena e possibilitaram

uma relação com a música. Já a Figura 34 forneceu uma explicação complementar de que as religiões afro-brasileiras aproveitaram a cultura dos indígenas para compor seus rituais nas linhas dos índios. A Figura 38 – *Feira de artesanato da Igreja do Socorro* e a Figura 39 – *Explicação sobre Padre Cícero* se relacionaram na fronteira entre as linguagens escritas, sonoras e visuais, visto que a imagem do Padre Cícero embalado em um plástico transparente dialogou com a música homônima, a personalidade religiosa, os ritmos nordestinos e as explicações de Marsicano.

A Figura 44 explicitou a contribuição da cultura cigana sobre a cultura brasileira. A canção “Filhos do vento” dialogou com essa figura porque tratou dos temas das ciganas na visão cultural e na espiritual. A Figura 49 explicou aspectos da jurema, conhecida por ser um local sagrado e também uma raiz utilizada em rituais espirituais. Ela dialogou com a música “Jurema”, que tratou do contexto religioso dessa nomenclatura. A Figura 48 – *Quilombola na Serra do Talhado* também pode ser relacionada ao contexto da música “Jurema” porque estava ao lado da Figura 49 e mostrou um senhor com chamas nas mãos em contraponto a uma santa em um calendário rasgado ao fundo.

O hibridismo no CD *Nordeste oculto* se deu pela mescla de elementos rítmicos e instrumentais. Bateria e percussão trabalharam com a mistura de ritmos afro-brasileiros e indígenas, como toré, maculelê e pontos de umbanda. As guitarras e os baixos mixaram ritmos, como o *funk* e o forró. As canções “Pena dourada”, “Jurema”, “Padre Cícero” e “Beira mar” eram pontos de umbanda enviados por Marsicano, que se tornaram canções com a ajuda de Arthur Pessoa. A Cabruêra trouxe em suas letras a raiz jurema-preta, os caboclos, os médiuns, os marujos, as ciganas e os personagens da cultura popular.

O sincretismo religioso apareceu nas fotografias de Pessoa nas seguintes figuras: 2 – *Joaquim Mulato e o cruzeiro da penitência*, 13 – *Sincretismo religioso na feira de Caruaru*, 28 – *Joaquim Mulato, líder do grupo de penitentes*, 48 – *Quilombola na Serra do Talhado*. Nelas, viu-se a mistura entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras. Joaquim Mulato é líder religioso do grupo de penitentes em Barbalha-CE. Ele vestiu manto e gorro com tons azuis e brancos junto do cruzeiro estilizado. A Figura 13 misturou na mesma imagem a Santa Bárbara (católica) e a orixá Yemanjá (afro-brasileira). Com o aguçamento da imagem, percebeu-se o sincretismo, visto que Santa Bárbara é a orixá Iansã na umbanda, e no candomblé, rainha dos ventos, tempestades e raios. Na Figura 48, um homem com uma chama na posição das mãos em primeiro plano se complementou com um calendário rasgado da santa católica. O fogo é um elemento utilizado nos rituais tanto católicos quanto afro-

brasileiros. As demais fotografias nas figuras: 8 – *Romeira na pedra de Santo Antônio*, 33 – *Crianças de tribo seminômade*, 38 – *Feira de artesanato da Igreja do Socorro*, 40 – *Velas na romaria de Nossa Senhora das Candeias*, 41 – *Lapinha do pátio da Igreja do Socorro*, 42 – *Santuário em devoção ao Padre Ibiapina*, 43 – *Dançarina quilombola de coco de roda e ciranda* e 46 – *Sagrado Coração de Jesus* se encaixaram no conceito de religiosidade popular nordestina.

A inovação deste produto midiático está na hibridização das fotografias de Augusto Pessoa, nas canções da Cabruêra e nos textos de Marsicano. As mídias sociais contemporâneas foram utilizadas como ferramenta de divulgação de modo convergente. As duas mil caixas produzidas foram vendidas nos *shows* da Cabruêra. A banda divulgou o CD *Nordeste oculto* no Brasil e no mundo. As canções puderam ser ouvidas e baixadas no site *Overmundo*. A exposição *Nordeste desvelado* passou pelas cidades de Rio de Janeiro (agosto e setembro de 2012) e João Pessoa (abril de 2013).

No âmbito da Comunicação, a dissertação “Inovação e hibridismos na obra *Visagens nordestinas*” discutiu os aspectos semióticos da cultura (texto, semiosfera etc.), as inovações e os hibridismos dentro deste produto midiático, composto pelas linguagens visuais (fotografias), sonoras (canções) e textuais. A cultura popular do Nordeste se apresentou por meio das paisagens naturais, festividades e personalidades, como Padre Cícero, Ariano Suassuna, Luiz Gonzaga, que compõem a memória dessa região rica em manifestações culturais e religiosas. O catolicismo e as religiões afro-brasileiras se misturaram de maneira sincrética durante a apreciação das imagens e a audição das músicas da Cabruêra, por exemplo, as santas católicas foram colocadas no mesmo patamar simbólico das divindades da umbanda e do candomblé.

Espera-se que esta dissertação seja um estímulo para que novos pesquisadores possam realizar investigações científicas sobre manifestações artísticas em localidades mais afastadas do eixo Rio-São Paulo, como região Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Pretende-se que a comunidade acadêmica aproveite estes resultados para continuar as pesquisas e revelar para o Brasil outras culturas em locais ainda desconhecidos do grande público. A sociedade teve a possibilidade de conhecer, com a leitura desta pesquisa, os trabalhos de Augusto Pessoa, Alberto Marsicano e Cabruêra.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abeu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

BOYER, Véronique. O pajé e o caboclo: de homem a entidade. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 1999, p. 29-56.

BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**: leituras de operárias. Petrópolis: Vozes, 1972.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Italo Brasileiro, 1996.

COLI, Jorge. **O que é Arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 3, n. 7, p. 167-182, 2008.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Matrizes impressas do oral**: conto russo no sertão. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Cultura das bordas**: edição, comunicação, leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- HAURÉLIO, Marco. **Breve história da literatura de cordel**. São Paulo: Claridade, 2010.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- KRAUBE, Anna-Carola. **História da pintura: do Renascimento aos nossos dias**. Lisboa: Könemann, 2000.
- KRAIDY, Marwan M. Hybridity in cultural globalization. **Communication Theory**, v. 12, n. 3, p. 316-339, 2002.
- LIRA NETO. **Padre Cícero: poder, fé e guerra no sertão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LÓTMAN, Iúri M. **La semiosfera: semiótica de la cultura e del texto**. Madri: Cátedra, 1996.
- _____. **The universe of the mind: a semiotic theory of culture**. Bloomington; Indianápolis: Indiana University Press, 1990.
- LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Boris; IVANÓV, V. **Ensaio de semiótica soviética**. Lisboa: Horizonte, 1981.
- MACHADO, Irene (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
- _____. **Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MARSICANO, Alberto; PESSOA, Augusto. **Nordeste desvelado**. João Pessoa: INTI, 2012.
- MORAES, J. G. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História** (Impresso), São Paulo, v. 20, n.39, p. 203-221, 2000.
- MOURA, R. B. L. Visagens nordestinas: aspectos intertextuais nas artes integradas. **Revista COMtempo**, v. 6, n. 2, 2014, p. 1-14.
- MUNHOZ, M. M.; ROSSETTI, R. Corpo comunicado: o espetáculo do autossacrifício religioso. **Esferas**, v. 2, n. 1, 2013, p. 61-71.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2009.
- PEREIRA, Fernando. A luz: do Renascimento à televisão. **Revista IMES** (Online), São Caetano do Sul, SP, v. 5, n. 9, 2004, p. 61-67.
- PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro: análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça**. Brasília: 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília.

RAMOS, Manuela Fonsêca. **Na levada do pandeiro: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967**. João Pessoa: 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIVAS NETO, Francisco. **Umbanda: a proto-síntese cósmica**. São Paulo: Pensamento, 2007.

ROSSETTI, Regina. Categorias de inovação para os estudos em Comunicação. **Comunicação & Inovação** (Online), São Caetano do Sul, SP, v. 14, 2013, p. 63-72.

SALLES, Sandro Guimarães. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. **Revista Antropológicas**, v. 15, n. 1, 2011, p. 99-122.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Como analisar a canção popular. In: COSTA, N. B. (org.). **Práticas Discursivas da Cultura: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005. p.153-169.

SILVA, Edison Delmiro Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2001.

SILVA, Simone Pereira da. **Os sentidos da festa: (re)significações simbólicas do reisado de congo em Barbalha-CE (1960-1970)**. João Pessoa: 2011. 119 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas, Letras e História, Universidade Federal da Paraíba.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____; GOULART, Elias. Tecnologia, comunicação e produção cultural: o exemplo da música popular. In: CAPRINO, Monica Pegurer. **Comunicação e inovação: reflexões contemporâneas**. São Paulo: Paulus, 2008, p. 161-199

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. In: V ENCONTRO DOS NÚCLEOS DE PESQUISA DA INTERCOM, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** Adaltech: Rio de Janeiro, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SITES

www.overmundo.com.br. Acesso em: 30 de janeiro de 2015.

www.novaconsciencia.com.br. Acesso em: 30 de janeiro de 2015.

ENTREVISTAS

GONZAGA, Edy. João Pessoa-PB. 12.04.2014.

MARINHO, Leo. João Pessoa-PB. 12.04.2014.

MARSICANO, Alberto. São Paulo-SP. 02.04.2013.

PESSOA, Arthur. João Pessoa-PB. 09.04.2014.

PESSOA, Augusto. João Pessoa-PB. 09.04.2014.

RAMIREZ, Pablo. João Pessoa-PB. 12.04.2014.

Apêndice

Transcrição – Data: 26.04.2014

Entrevista com Arthur Pessoa (vocalista da Cabruêra)

Realizada em 09.04.2014 em João Pessoa-PB

Raron – Entrevista a Arthur Pessoa, 9 de abril de 2014, vocalista da banda Cabruêra. Como surgiu o projeto *Visagens Nordestinas*?

Arthur – O *Visagens Nordestinas* surgiu a partir do meu relacionamento, da minha amizade com o filósofo Alberto Marsicano. Essa amizade, essa parceria, surgiu a partir do Encontro da Nova Consciência, um evento que acontece há 23 anos em Campina Grande, é um encontro esotérico, ecumênico, voltado com temas, como cultura de paz, tolerância religiosa, respeito às diferenças. Ele sempre reúne as sumidades de diversas áreas, da religião, e de outras áreas, como o Yoga.

O Alberto Marsicano é paulista, de São Paulo, fez filosofia na USP. Ele estudou *sitar*. Foi discípulo de Ravi Shankar, um dos maiores nomes, se não, o maior nome do *sitar*. Ele colocou o *sitar* no mapa mundial da música. Mais ainda quando ele se relacionou com os Beatles, George Harrison o conheceu e convidou-o para tocar com os Beatles, e se popularizou. O Marsicano foi estudar lá na Índia com ele, e segundo o próprio Marsicano, ficou com a missão de trazer o *sitar* clássico indiano para o Brasil. Foi isso que o Marsicano fez, ele estudou lá com o Ravi Shankar, e retornando ao Brasil, deu início ao trabalho dele, de composição, de fazer discos, e divulgar o *sitar* no Brasil. O Marsicano participou da Nova Consciência desde a primeira edição, a Cabruêra já participa há mais ou menos doze anos, treze anos. A primeira vez que a gente tocou foi no ano 2000, faz quatorze anos, foi nessa oportunidade que conheci o Marsicano, e passei a fazer parte da ONG que organiza a Nova Consciência. Eu passei a ser o curador, e também o produtor, e o organizador dos *shows* do Encontro. O Encontro tem palestras, oficinas, debates e uma programação musical. Tem sempre artistas de vários lugares. O Marsicano sempre foi um dos artistas que sempre estiveram presentes tocando cítara. Com o passar do tempo, e como a gente foi se aproximando mais, ele também passou a fazer participações especiais no *show* da Cabruêra durante as edições do Encontro. Para além dessas participações, *jams sessions* no palco, o Marsicano também passou a demonstrar interesse pelo trabalho da banda, e um interesse também em fazer alguma coisa junto. Quando a gente tava para fazer o nosso CD anterior ao *Visagens Nordestinas*, o que se chama *Visagem*. Surgiu a oportunidade da primeira parceria, que é uma música, que se chama “Portão Azul”. Então, essa música “Portão Azul”, que está no disco *Visagem*, ela já aponta um pouco para o que a gente iria fazer no *Visagens Nordestinas*, mergulhar mais profundamente nesse universo das religiões afro-brasileiras e também da relação das religiões afro-brasileiras com toda influência da cultura do oriente também. Foi isso que o Marsicano veio trazer pra gente depois no *Visagens Nordestinas*. Quando a gente foi fazer, na verdade, o projeto nasceu assim, a gente fez um projeto para o BNB que era o livro do Augusto, que é meu irmão, que é fotógrafo. O livro se chamava *Visagens Nordestinas* e, pra esse livro, tinha uma trilha sonora, tinha um disco que a gente ia fazer para acompanhar esse livro de fotografias. Até aí não tinha relação com Marsicano. A partir do momento que a gente aprovou o projeto, e a gente já tinha essa intenção de fazer o disco com o Marsicano. A gente resolveu unir as duas coisas, então, a gente aproveitou a oportunidade que tinha, o orçamento de fazer um disco para o livro, e chamou o Marsicano para fazer a direção artística. E aí juntos, em uma oportunidade que a gente esteve em São

Paulo fazendo um show no Centro Cultural Banco do Brasil. A gente se encontrou com ele novamente em São Paulo, a gente trouxe as linhas gerais do trabalho, o conceito, o repertório desse disco, pouco tempo depois a gente veio gravar aqui em João Pessoa. Ele veio pra cá e gravamos. O disco nasceu dessa vontade de fazer um trabalho junto com o Marsicano, é uma pessoa que teve um histórico de vida incrível, um pesquisador, um escritor, um poeta, um filósofo, um músico, ele tinha toda uma trajetória construída de vida. Ele trouxe tudo isso para somar com a musicalidade da Cabruêra e a linguagem que a gente vem desenvolvendo nesses últimos quinze anos.

Raron – Por que um projeto de artes integradas?

Arthur – A Cabruêra já tem quinze anos. A gente já tinha feito quatro discos. Todos os discos da Cabruêra sempre guardaram uma relação com a imagem. Pelo fato de eu ter dois irmãos fotógrafos, o André Pessoa e o Augusto Pessoa, o do livro. Por sempre gostar da Antropologia Visual, da Iconografia, do que a imagem pode transmitir. A gente já vinha trabalhando com essa linguagem nos nossos discos, nas artes dos discos, projetando imagens nos *shows*, fotografias. A gente sempre gostou de trabalhar com a fotografia. No caso das artes integradas, nasceu a partir desse projeto que a gente escreveu para o BNB. Ele já foi escrito com a intenção de dialogar entre a fotografia e a música, *a priori*. A partir do momento que a gente convidou o Alberto Marsicano para fazer a direção artística, entrou a literatura também porque eu sabia que ele tinha vários livros escritos: foi tradutor de poemas de William Blake e do Rumbolt. Traduziu aquele *Jim Morrisom por ele mesmo*, que é um livro best-seller. Eu sabia que ele tinha todo esse *background* da literatura. Eu achei interessante que a gente pudesse ter a fotografia, a música e a literatura falando sobre o assunto de cada música. Nasceu primeiro como um diálogo entre fotografia e música, e depois, fotografia, música e literatura. Com a intenção de trazer um trabalho diferenciado que a gente já tinha feito. A gente vive um momento que cada vez mais se trabalha de forma horizontal. A gente também quis fazer parte dessa intenção de dialogar com outras áreas e enriquecer o trabalho com outras linguagens.

Raron – Em quais partes da obra há participação do Marsicano?

Arthur – Na música e na literatura. Na fotografia, são as fotografias de Augusto, um trabalho de quase vinte anos, que ele vem desenvolvendo. Mas o Marsicano tem uma participação importante na parte musical. Ele trouxe todo o repertório, as primeiras ideias; a partir disso, a gente foi desenvolvendo e fazendo a parceria. No conceito geral, da parte mais significativa do trabalho, o conceito do trabalho foi trazido por Marsicano. Na gravação, ele participou numa faixa que se chama “Nordeste oculto”, uma faixa instrumental. A gente gravou o *sitar* para usar em algumas vinhetas do trabalho. A vinheta que abre o disco, o poema de William Blake, traduzido pelo Marsicano, na voz de Luis Carlos Vasconcellos. Acho que tem *sitar* na música da cigana, “Filhos do vento”. E também tem uma faixa de aboio nordestino, que tem o Chico César, o Chico Correa, que é um parceiro nosso, um músico da Paraíba. Foi responsável pela produção do terceiro álbum da Cabruêra. Foi nessas faixas que ele tocou o *sitar*.

Raron – Como surgiu a ideia do CD *Nordeste oculto*?

Arthur – O Marsicano já vinha falando pra gente em fazer esse disco *Nordeste oculto*. Com esse tema, que era justamente de trazer essas coisas da espiritualidade, das religiões, que é

muito forte no Nordeste. Principalmente, as religiões afro-brasileiras, da tradição indígena, dos ciganos. Ele já vinha trazendo pra gente antes do projeto. Vamos fazer um disco, o nome é *Nordeste oculto*. Quando a gente aprovou o projeto no BNB, que era o livro do Augusto com o disco. O nome do projeto já era *Visagens nordestinas*, já foi escrito com esse nome. Quando surgiu a possibilidade de a gente fazer o disco com o Marsicano dentro desse projeto, o nome do disco era *Nordeste oculto*. Então, Augusto disse então, vamos fazer o seguinte, o livro fica sendo *Nordeste desvelado* e o disco *Nordeste oculto*. Para ter esses dois Nordestes que formam as *Visagens nordestinas*. O nome *Nordeste oculto* foi um nome trazido por Alberto Marsicano, a partir dessa experiência dele com o ocultismo e a religião da umbanda e a linha do oriente, com os ciganos. Foi um termo trazido pelo próprio Marsicano.

Raron – O que é visagem?

Arthur – É o que o povo chama de assombração. Alguma coisa que você vê, mas não é real. É uma visão de alguma coisa que você vê, mas não necessariamente é real. Tem coisas que são tão incríveis que parecem uma visagem.

Raron – Como surgiu a Cabruêra? E o que significa o nome Cabruêra?

Arthur – A Cabruêra surgiu em Campina Grande, no final da década de 90, em 98. Na época, eu fazia Sociologia, Ciências Sociais, com área de concentração em Antropologia. Já vinha de outros projetos, de *rock* e de *reggae* com outros músicos. Dois músicos dessa primeira relação de música, de fazer banda, de tocar *cover*. Tinha o Orlando, que é baixista, e o Fred Guimarães, que é violonista e também baterista. Esse trio a gente já vinha tocando junto em dois projetos diferentes. Desse primeiro núcleo nasceu a Cabruêra, quando começou ainda não tinha nome. A gente queria fazer um trabalho que a gente já gostava e já curtia com as coisas que a gente tinha aqui na Paraíba. A ciranda, o coco, o forró, o baião. Ali na universidade a gente formatou o nome. Esse nome Cabruêra é um nome que já existe há muitos anos. Um termo muito próprio do Nordeste, que significa um bando de cabras, é o coletivo do animal. Essa analogia surgiu também pela necessidade do nordestino de sobreviver às dificuldades. A cabra é um animal muito resistente. Acaba sendo a última fonte de subsistência do nordestino. Depois, o Bando de Lampião passou a ser chamado de Cabruêra. Na época da banda, a gente estava atrás de um nome, e aí esse nome a gente ouvia desde criança. Está presente em algumas músicas de Luiz Gonzaga, como “O fole roncou no alto da serra”, “Cabruêra da minha terra”. Já falava da Cabruêra. Mais recentemente, em um disco do Lenine, *O dia em que faremos contato*, tem uma música que chama “O candieiro encantado”, é uma música sobre o Lampião, enquanto a faca não sai toda vermelha, a cabruêra não dá sossego, não. A gente tava formatando, eu achei que o nome tem uma identidade muito ligado com as coisas do Nordeste. O nome surgiu assim, nesse ambiente universitário lá em Campina Grande. A gente estreou numa faculdade de Comunicação, que meu irmão fazia, minha namorada na época fazia, o círculo era muito ligado às Ciências Sociais. Era uma festa famosa, em que os estudantes sempre abriam espaço para artistas diferentes. Pouco depois, a gente foi convidado para tocar em Campina Grande, no maior São João do mundo. Ao tocar no maior São João do mundo, é uma festa que dura 30 dias, a gente foi convidado para gravar um disco ao vivo, pela BMG, com medalhões da música nordestina: Zé Ramalho, Elba Ramalho, Marinês, Antonio Barros Cecel. A gente foi convidado para participar do CD como uma banda nova. Nesse mesmo dia que a gente tocou no São João, a gente foi visto pelo produtor do Abril Pro Rock e lá fomos vistos por produtores da Europa que nos convidaram para fazer a primeira turnê pela Europa.

Raron – Qual é a tua formação musical?

Arthur – O meu pai é sociólogo também, mas ele tinha um grupo de samba raiz com outros professores universitários. Ele era percussionista e tinha alguns instrumentos em casa. Eu cresci em Campina Grande, acompanhando o São João, indo ao Parque do Povo, ao forró, que é uma festa nacional que ocorre todo ano. A quadrilha, todo esse ambiente da cultura do São João teve muito presente em toda a minha vida, minha infância. Foi a união dessas duas coisas, desse ambiente que tinha em casa. Ele tinha esses instrumentos de percussão, o violão, que eu me interessei e por crescer em Campina Grande e tem a tradição do repente, da embolada, do coco. Eu via muito emboladores de coco no centro da cidade. Eu ia para as feiras. Quando eu ia para o interior de Pernambuco. Meus pais são de Recife e a família da minha mãe são de Bezerros. Bezerros tem uma tradição da cultura popular. A cultura que vem do Carnaval de Pernambuco que é muito forte. Eu tenho também três irmãos mais velhos. Eu meio que herdei o gosto musical deles. Eu fui pegando as influências que eles escutavam. Do *rock* dos anos 60, 70 e 80. Na minha juventude que eu descobri o *rock*, os Beatles e o Pink Floyd. Isso fez que eu quisesse aprender o instrumento. Eu comecei pelo teclado. Na universidade já comecei a tocar com músicos. Mas só na Cabruêra que eu comecei a fazer composições.

Raron – Quais as suas relações com o experimentalismo musical? Chamou-me atenção o uso da caneta Bic na música “Forró esferográfico”.

Arthur – Surgiu um pouco antes de a gente formar a Cabruêra. A gente formou um projeto chamado Tato. Era um projeto que mergulhava fundo nessa tradição dessa música experimental brasileira. A gente tem Tom Zé, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Uakti, uma série de artísticas que eu gostava e os músicos que estavam comigo gostavam também. A gente resolveu montar um projeto com princípio básico de usar outras coisas para tirar som com outros materiais para desenvolver uma linguagem sonora. Foi daí que nasceu caneta para tirar um som do violão. Na época, eu tava curtindo muito um grupo de São Paulo chamado Duofel. Eu acho que é Luis Bueno e Fernando Melo. Eu acho que é o nome dos violonistas. Eles usam uma técnica chamada *zig zung*. Que é uma haste madeira que ele usa no violão para fazer aquele efeito. Eu resolvi testar com uma caneta. O som se assemelhou a uma rabeca. Muito presente na música nordestina. Diferente do Duofel, que utiliza de forma pontual, que utiliza em alguns trechos de forma pontual. Eu comecei a usar o som da caneta na linha melódica da canção, como se fosse a rabeca mesmo. Daí nasceu o “Forró esferográfico”, já veio dessa passagem do Tato para Cabruêra, no Tato a gente estava utilizando assim como Hermeto Pascoal, como água, panelas e fazer som a partir de outros materiais e a caneta estava presente também. Quando iniciou a Cabruêra, quando a gente estava montando o repertório, eu trouxe essa música. E passou a ser uma das marcas da banda. É um timbre muito original, diferente que você não escuta em outros lugares. Passou a ser uma marca da banda, em que utilizamos no primeiro, segundo e terceiro álbum. No *Visagens nordestinas* a gente não utilizou porque era outro conceito. Ela continua presente no *show*, nos álbuns e ela vai estar presente em outros discos.

Raron – Quais bandas influenciaram a Cabruêra? Quais referências?

Arthur – São muitas referências. Eu acho que o trabalho é fruto do que a gente vem absorvendo durante toda minha vida de consumir música. Mas eu posso dizer que Luiz

Gonzaga e Jackson de Pandeiro são duas referências importantes para o trabalho da gente. Na época, eu estava fazendo Ciências Sociais: Antropologia. Eu já vinha me interessando por etnomusicologia. Eu já vinha me interessando por esse universo do cancionário popular, e aí eu mergulhei fundo para conhecer a obra de Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga, a gente conhece muito pouco sobre esses dois artistas. No período germinal da banda, esses dois artistas foram muito importantes. Muita influência de *rock* mundial e nacional. O movimento de Recife, o *mangue-beat* do Chico Science, com a Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, até gerações anteriores como Lenine, Zé Ramalho, Alceu Valença. Na poesia, Orlando Tejo, Zé Limeira, João Cabral de Melo Neto, Bráulio Tavares. São todas referências bem importantes desse tempo de descobrir as coisas, a partir do que eu estava pesquisando. Se fosse para destacar as influências maiores seria Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, sem deixar de lado o *rock*, a música experimental e inúmeros artistas. A gente é da era da internet, foi um momento que a gente começou a ter acesso a outros artistas, de outros lugares, tudo isso veio para o caldeirão da Cabruêra. A gente absorve todas influências para tirarmos a nossa linguagem.

Raron – Quais são os números de vendas dos boxes do *Visagens nordestinas*?

Arthur – São dois mil kits. Que é o livro com o disco.

Raron – Quais são os números de *downloads* do CD *Nordeste oculto*? Qual foi o *site* oficial?

Arthur – A gente colocou no *Overmundo*, que é um site do antropólogo Hermano Viana com outras pessoas. Você pode conferir lá. Lá tem o número exato. Ele não representa o número total porque ele está em inúmeros *blogs*. Eu acho que está próximo a quatro mil *downloads*.

Raron – Quantos *shows* vocês fizeram nessa turnê *Nordeste Oculto 2013*?

Arthur – A gente fez o Norte todo. A gente foi até Acre, Rondônia, Roraima, Amazonas, Pará, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Duas turnês pela Europa: Alemanha e Portugal. Dentro dessas 11 turnês. Inglaterra, Dinamarca, Alemanha, Bélgica, Portugal, França, Itália, Holanda, República Tcheca.

Raron – Qual o maior festival dessas turnês?

Arthur – Foi o Roskilde. O Roskilde Festival acontece na Dinamarca, acontece há mais de quarenta anos, é o segundo maior festival da Europa, o primeiro é o Glastonbury da Inglaterra, o segundo é o Roskilde. São mais de 300 bandas tocando em 5 palcos durante uma semana. Tinha artistas como Bob Dylan, Morrissey dos Smiths, Roger Water, com *Dark side of the moon*, inúmeras bandas consagradas. Em 2006, a maior turnê internacional da Cabruêra passou por 10 países. Eu destaco o Montreaux Jazz Festival, em 2007. Eu destaco esses dois festivais. São festivais bem conhecidos, com histórico desses grandes *shows* e festivais europeus.

Raron – Nota-se que a internet teve um papel importante na divulgação da proposta da banda Cabruêra, me fale um pouco dessa relação da banda com as mídias digitais e o uso dessas mídias.

Arthur – A Cabruêra surgiu também no momento que a internet começou a se popularizar no Brasil. Ainda não era tão conhecida, tão popular. Você não tinha banda larga, essa internet em casa. A internet estava restrita em ambiente universitário. Desde o começo da banda a gente já nasceu com uma *homepage*. À medida que as redes sociais foram aparecendo, como o Fotolog, a gente sempre estava postando a turnê e comentários. Primeiro Orkut, depois Facebook, Twitter e YouTube. Tudo isso foi sempre ferramenta para divulgar esse trabalho. Foi fundamental para expandir nossa rede contatos. A partir do momento que a gente fez a primeira turnê pela Europa e manter essa possibilidade de fazer turnê pela Europa. Conhecer as oportunidades de outros festivais. A gente conheceu um universo potencial para participar, que a gente podia estar participando, enviando material. A comunicação com o nosso público, vendendo CD pela internet, o *download* gratuito da divulgação da Cabruêra para o mundo todo.

Raron – Como foi o processo de criação de “Jurema”, “Beira mar”, “Pena dourada” e “Padre Cícero”?

Arthur – Todo o repertório, todas essas músicas surgiram a partir de pequenos trechos e pontos, que fazem parte desse universo místico e religioso, da religião. São trechos curtos, como *haikais*, trechos curtos. Quando Marsicano apresentou pra gente, a gente sentiu que precisava aumentar um pouco essas letras. Eu criei a partir daquele primeiro trecho e desenvolvi outra parte da letra. Foi assim com “Jurema”, “Beira mar”, “Pena dourada” e com “Padre Cícero”. A “Jurema” era: “Retrovejou no céu lá da jurema, retrovejou no seu do Jurema”, era quase só o refrão. Junto com ele, fomos compondo para complementar um desenho da música que não fosse muito repetitivo. Em “Pena dourada” construí mais um pedaço. Eu fazia a letra e mandava pra ele, e ele me mandava de volta. Sempre a partir de uma célula que ele já estava trazendo.

Raron – Eu notei na música “Jurema”, que fui pesquisar. A jurema tem conotações diferentes, a raiz de rituais e jurema como local sagrado das manifestações da divindade. Na música, refere-se aos dois ou só à raiz?

Arthur – Aos dois, ela tá falando desse universo da Jurema, desse ambiente, mas está falando também da planta, da jurema, de fumar, de fazer o chá, mas também de fazer o chá de outros ambientes.

Raron – Então, você trabalha a mimosa como a raiz e a vaca?

Arthur – A mimosa é o nome da planta. É o nome científico da planta. Nome científico dela. É um tipo de acácia. Os tupinambás utilizavam a jurema.

Raron – Quais as coletâneas mais relevantes que a Cabruêra já participou?

Arthur – A primeira que eu destaco foi essa da BMG, gravada ao vivo no Parque do Povo, em Campina Grande. O nosso primeiro registro fonográfico que tinha os medalhões da música nordestina. Depois que a gente fez a turnê na Europa. A gente passou a participar de algumas coletâneas que saíram nos Estados Unidos. Tem uma coletânea da Luak Bok de David Byrne, que tem a Cabruêra, Coletânea em Portugal e na França. Tem uma coletânea em uma casa de Paris que chama Favela Chic, Posto 9. Saiu em vinil, tem o “Forró esferográfico” nela. Vários artistas, João Donato. Duas coletâneas que saíram no Japão também chamado

Nordeste Atômico, nas duas tem músicas da Cabruêra, tem várias coletâneas que saíram na Alemanha. Deve ter 20 coletâneas que tem a Cabruêra. Teve inúmeras músicas em trilhas sonoras. No começo da Cabruêra estivemos na trilha do filme do paraibano Marcos Vilar, *Acanga*, Melhor Festival em Gramado, Melhor Trilha do Cinema. Trilha incluída em diversos filmes, dentre eles, um documentário, *Surf adventures*, um documentário mundial que tem música da Cabruêra. E o mais importante em relação a música e cinema que a gente fez para o documentário *Utopia e barbárie*, de Silvio Tandler. Ele é a maior bilheteria do documentário brasileiro. Vai desde a Segunda Guerra Mundial até o World Trade Center, mostrando diversos movimentos culturais, políticos e sociais pelo mundo, revoluções, ditaduras. Construímos junto com ele toda a trilha sonora. Um filme que é bem longo. É isso, todas essas coletâneas e trilhas sonoras. Inúmeros curtas-metragens, televisões, como Globo Repórter. A música da Cabruêra é muito imagética e tem muita universalidade.

Raron – Como a Cabruêra entrou na trilha da minissérie *Amores roubados*?

Arthur – Todas essas músicas que entraram em programas, o diretor acaba se interessando. Geralmente, é o interesse do diretor do filme que faz convite para a banda. Geralmente, trabalho de baixas produções requisitam música. Tanto da capital como do interior. A gente sempre cede. A gente fica feliz quando uma música serve para imagem.

Raron – Como é ser uma banda independente no cenário musical do Brasil?

Arthur – A gente nasceu nesse universo. A gente nasceu independente e se manteve independente. A gente licenciou alguns discos por selos pequenos no Rio de Janeiro, nos Estados Unidos, na Europa, na Alemanha. Mas a gente nesses quinze anos se manteve dentro desse universo. Esse universo paralelo, onde as bandas circulam pelos festivais independentes, não está na grande mídia, apesar da Cabruêra ter feito coisas da grande mídia, como *Som Brasil*. Estivemos no Jô Soares. A maior parte da nossa trajetória foi nesse universo independente, que também vem se fortalecendo a partir da decadência das grandes gravadoras, a partir do final dos anos 90, quando a gente estava surgindo e grandes artistas saindo das grandes gravadoras para desenvolver seu trabalho independente. A Cabruêra já nasceu nesse universo independente, se autoproduzindo. Eu sempre estive à frente da produção da banda. A gente tem parcerias, um produtor na Europa, que trabalha de forma independente. A gente nunca teve um grande patrocinador ou empresário. Usando ferramentas disponíveis, como a internet. O universo independente está ligado à nossa trajetória. Aqui na Paraíba a gente vem crescendo e contribuindo, a partir do momento que a gente desenvolve um trabalho independente e passa a participar de eventos importantes. Hoje temos facilidades para gravação através dos home estúdios. Os home estúdios ficaram muito mais fáceis para gravação e divulgação por meio da internet. Os artistas sendo cada vez mais profissionais. Temos uma cena exponencial na Paraíba com boas bandas que passaram a gravar músicas autorais. E olhar para o próprio ambiente e seu próprio lugar e fazer seu trabalho. É a cena do Norte, do Nordeste, do Sul, buscando em sua raiz misturando com outras referências. A gente tem uma cena forte da música paraibana. Eu venho fazendo um trabalho de difusão da música paraibana independente há um bom tempo. Em 2007, eu fiz uma coletânea com 20 artistas independentes da Paraíba para distribuir em feiras internacionais de música. Há três anos eu estou trabalhando em uma fundação cultural, e a gente lançou um edital e fez uma segunda coletânea. A que eu fiz antes chamava-se *Brazil more than samba*, Brasil mais que samba, por este estereótipo que a gente tem do samba e bossa nova. Para a gente mostrar que temos vários outros ritmos musicais. E *Sounds from*

Paraíba, que eu produzi pela fundação que eu sou coordenador de música, a gente soltou um edital. A fundação é Fundação Espaço Cultural da Paraíba. A gente soltou um edital público, selecionou 20 artistas. Eu levei para distribuir gratuitamente em grandes feiras de música, levei para Bombix, World Music Expo, e também Videm na França, Bafim na Argentina, diversas feiras de música e tecnologia. E agora estamos lançando outro edital para 50 artistas. Diversos estilos musicais, *rock*, música instrumental, *jazz*, samba, diversos estilos musicais. Um pouco dessa contribuição de todo esse espaço construído na Paraíba com a Cabruêra, para difundir outros artistas da Paraíba, com novos artistas. Uma cena criativa. Sonora samba Groove, Baião de Trez, Sex on the Beach, Zé Goé. Vários artistas que estão levando sua música para o mundo todo.

Raron – Como aparece o processo metafísico no projeto *Visagens nordestinas*?

Arthur – Esse universo mágico, religioso, espiritual, metafísico, foi uma coisa que nasceu com esse Encontro da Nova Consciência. Ele é um encontro ecumênico, esotérico, com diversas tradições religiosas. O Nordeste tem isso muito forte. O Marsicano disse que o Nordeste é uma espécie de chakra terrestre. É um lugar que propiciou que essas religiões tivessem espaço para crescer, não só as religiões afro-brasileiras, também os ciganos. Isso tem a ver com o processo de formação do Brasil, que não é só formado pelo negro, índio e os portugueses. Ele nasce dessa diversidade dessas tradições iniciáticas, mágicas, que você encontra o tempo todo no candomblé, no toré indígena, no espiritismo. Esse universo metafísico maior que envolve todas essas religiões, é juntamente toda essa riqueza do mundo e cosmogonia diferentes que formam essas ideias de visagens, dessas crenças, de todo esse universo que a gente tem tão presente. Como os penitentes, como essas linguagens, essas linguagens, religiões e crenças. Eu tenho formação de família católica, e atualmente faço parte de uma religião espírita reencarnacionista. Eu sou da Centro Espírita União do Vegetal.

Transcrição – Data: 27.04.2014

Entrevista com Augusto Pessoa

Realizada em 09.04.2014 em João Pessoa-PB

Raron – Augusto, como foi o processo de criação do projeto de artes integradas *Visagens Nordestinas*?

Augusto – Esse projeto, ele surgiu junto com Arthur Pessoa, da banda Cabruêra, e a ideia que a gente tinha de unir fotografia com música. Desde o primeiro CD da banda, que já tinha fotos minhas na capa. A gente resolveu que esse poderia ser um trabalho mais aprofundado, a gente unir fotografia com música, e dá mais uma pegada antropológica ao trabalho, tentar resgatar um pouco da memória do Nordeste brasileiro, da cultura popular brasileira. A gente convidou Alberto Marsicano e também já entrou literatura. Então, o trabalho ficou de artes integradas porque tinha música, que era o CD, os textos e tinha a fotografia. Surgiu desse trabalho que a gente vinha desenvolvendo da minha fotografia com a Cabruêra, aqui na Paraíba.

Raron – Augusto, como foi o processo de criação do livro *Nordeste desvelado*?

Augusto – Muitas das fotografias eu já tinha, é parte de um acervo de um trabalho de vinte anos de fotografia no Nordeste brasileiro. As músicas da Cabruêra, eles foram produzindo independente do meu trabalho fotográfico. A partir das canções, eu selecionei as fotos que fariam parte do trabalho. E os textos também foram selecionados a partir das imagens. Houve

essa troca entre a fotografia, a imagem, a literatura. O trabalho específico das imagens fotográficas, eu selecionei as imagens que iam compor o projeto de acordo com o que as músicas da Cabruêra estavam abordando, por isso tem fotos dos índios, da natureza, da cultura popular nordestina, fotos da jurema, imagens da Zabé da Loca, que são os temas abordados, o universo abordado pelo trabalho musical da Cabruêra, a gente tentou integrar a música com a fotografia. Usando essa sistemática das fotos serem selecionadas a partir das músicas.

Raron – Como foi dividido as temáticas do livro *Nordeste desvelado*? Quem deu o nome *Nordeste desvelado*?

Augusto – As temáticas do livro surgiram em função das canções do CD. As faixas do CD, elas definem as temáticas, os capítulos do livro. *Nordeste desvelado* foi um nome dado por Alberto Marsicano, que é um sitarista, ele que foi que deu esse nome. O nome inicial seria *Nordeste revelado*, o nome do livro, o projeto *Visagens nordestinas*, o CD *Nordeste oculto* e o livro *Nordeste revelado*, mas aí o Alberto Marsicano argumentou que *Revelado* estava mais ligado à fotografia em si. E *Desvelado* tinha uma conotação mais de desvelar, de tirar o véu que existia sobre a cultura popular, e mostrar tal como ela é, com suas origens e tal. Na mesma hora, eu aceitei esse argumento dele e a gente colocou *Nordeste desvelado*.

Raron – Nota-se no teu trabalho que você aproveita muito bem a textura do local na composição da fotografia. Como funcionou a composição da tua foto para esse projeto *Visagens nordestinas*?

Augusto – Para esse projeto específico, do *Visagens nordestinas*, eu selecionei as fotos que tinha essa característica, de mostrar a aridez, ao mesmo tempo, a beleza da cultura popular nordestina. Ela está presente em todo o meu trabalho fotográfico no Nordeste. É uma característica das fotos no Nordeste. É uma característica do Nordeste, da taipa, a cara do sertanejo, da vegetação, das pedras. Isso ficou bem visível no trabalho.

Raron – Como foi o processo com os índios Guajá e os penitentes em Barbalha?

Augusto – Os Guajá são uma tribo que existe na fronteira entre Maranhão e Pará. Eu tive a primeira vez em 2002 para fotografar para um jornal. Eles eram considerados naquela época os últimos índios seminômades na América. Esse material foi publicado pela *National Geographic*, repercutiu muito, esses índios, hoje em dia, passam por grandes dificuldades porque tem muitas madeiras cercando aquela região. E o trabalho da FUNAI junto com eles. Ao mesmo tempo, que a gente pôde registrar essa tribo. Dez anos pra cá, ela está perdendo as suas características, em função da invasão principalmente das madeiras naquela região. Mas os Guajá são índios muito interessantes porque eles, na época, em que fui, a maioria andava nus, falavam tupi, se alimentavam exclusivamente de caça. Por esse ineditismo, acabou que a *National Geographic* se interessou. Que é o mesmo caso dos Penitentes, dos Ave de Jesus, esse grupo, Ave de Jesus, ele é único no mundo. Ele foi criado na década de 60 mais ou menos, os homens queimam seus documentos, passam a ter o mesmo nome José Ave de Jesus, a barba deixam crescer, todos usam a mesma túnica, não pegam em dinheiro, não assistem televisão e aí eles passam a levar uma vida de penitência mesmo, só de oração. Os mais jovens não resistiram. Os antropólogos acham que em dez anos ela vá desaparecer.

Transcrição – Data: 27.04.2014
Entrevista com Edy Gonzaga
Realizada em 12.04.2014 em João Pessoa-PB

Raron – De uma forma geral, como foi o processo de criação da linha harmônica do baixo nesse projeto *Visagens nordestinas* (CD *Nordeste oculto*)?

Edy – Bom... Ele basicamente já vem derivado do que a Cabruêra faz, que é a busca de um *groove* dentro de uma harmonia... Teria uma característica regional. Isso pode ser discutido em vários aspectos. Marsicano falou, tem várias influências, e tem a escala oriental, microtons, essas coisas. Mas basicamente vem desse trabalho que a gente vem desenvolvendo com a Cabruêra nos últimos anos, principalmente com essa formação: Arthur, Leo, eu e Pablo. A gente achou um meio-termo do que a gente vinha fazendo, de uma escala regional e uma escala mais abrangente que vai de música *pop* a música afro.

Raron – Uma música experimental?

Edy – É... Basicamente, não houve um estudo específico para se trabalhar em uma tendência. Ela vem de uma forma intuitiva, espontânea. Mas dentro desse espectro que a gente trabalha um pouco de *groove* e um pouco de harmonia que descende dessa escala predominando o regional, mas com outras influências.

Raron – Nas músicas, coloquei as que você participou, qual instrumento você utilizou?

Edy – É um Fender Jazz Bass 93, ele foi ligado numa PEG com uma caixa ORANGE e foi captado ao vivo junto com toda a banda. Todas as bases foram captadas ao vivo. Houve alguns *overdub* de guitarra, teclado e percussão. Mas a matriz das músicas foi gravada ao vivo.

Raron – De uma forma geral, como foi o processo de gravação?

Edy – Basicamente, eu não usei nenhum efeito. Sempre o mesmo equipamento. O mesmo equipamento, sem mudar nenhum controle. Na edição, houve uma adequação de timbres. Eu trabalho uma captação média dentro do que eu pretendo, e já penso que essa edição pode ser uma busca de um timbre específico. Normalmente, eu não uso efeito porque o Leo já usa bastante efeito. Eu faço mais a cama junto com a bateria e percussão. Para ficar uma cama mais uníssona. Na minha concepção, esse trabalho de timbre tem que ser muito rebuscado. E para usar ao vivo, a gente tem um pouco de complicação porque somos muito práticos. E viaja, leva muito equipamento. Deixo mais essa coisa dos efeitos para o Leo fazer. Ele usa bem essas coisas de *delay* e filtros e tal.

Raron – Quais bandas, além da Cabruêra, você trabalha?

Edy – Eu trabalho com Zeferina Bomba, que é uma banda de *hardcore* daqui da Paraíba. Eu trabalho com a Musa Junkie, que é uma banda experimental daqui da Paraíba. Eu trabalho com La Gambiája, que é uma banda que tem uma influência de música brasileira, a gente poderia chamar MPB e blá, blá, blá. Todas essas influências que vem de samba e desses ritmos, mas é uma banda *pop*. Trabalho com um projeto chamado “Derramados”, são versões de Zé Ramalho em *hardcore*. Tem a Old Man School e Musa Junkie, que eu toco guitarra.

Transcrição – Data: 01.04.2014
Entrevista com Leo Marinho
Realizada em 12.04.2014 em João Pessoa-PB

Raron – De uma forma geral, como foi o processo de criação harmônica das guitarras no CD *Nordeste oculto*?

Leo Marinho – Das guitarras? A gente estava querendo explorar timbres diferentes. Tinha um conceito geral, não existia um conceito específico de cada música. Foi algo que foi surgindo junto com Harley, o produtor. Buscou principalmente os timbres, usar timbres diferentes que eu já tinha usado. Usar elementos de *funk*, guitarras *funk*.

Raron – Pode falar de uma forma geral. Quais ritmos e instrumentos utilizou no projeto?

Leo – Fui buscando usar os efeitos que já vinha explorando de maneira diferente. O estilo era basicamente *funk*, tentando se encaixar nessa estética de forró, do coco. Dos ritmos regionais, esses elementos também. Também para fazer contraponto que não seria somente o forró. Usei minha guitarra Fender Jazz Master, usei um violão na música da cigana. Eu sempre chamo música da cigana. Uma SG Gibson e um amplificador Fender.

Raron – De uma maneira geral, usou muito *funk* na guitarra, trabalhou com timbres. E o processo de gravação?

Leo – Nesse disco, eu pude explorar com mais calma. No *Visagem*, fizemos lá no Fábrica, lá tem um estúdio muito massa. Não tive tanto tempo de parar e refazer. No caso do *Nordeste oculto*, foi gravado no Mutuca, em qual sou também sócio do estúdio. Junto com o pessoal do Burro Morto, o Halley tocava no Burro Morto. O técnico era o baterista. São gente que eu tô acostumado a trabalhar todos os dias. E aí eu pude explorar com mais calma, testar amplificadores, refazer *takes*.

Raron – Muito obrigado, Leo.

Transcrição – Data: 27.04.2014
Entrevista com Pablo Ramirez
Realizada em 12.04.2014 em João Pessoa-PB

Raron – Pablo, de uma forma geral, como foi o processo de criação do desenho musical percussivo, percussão e bateria, desse projeto?

Pablo – Eu tive como companheiro um colega percussionista Macaxeira Acioly, um grande percussionista fantástico, que participou dos ensaios com a gente. Da criação dos ritmos, a gente fez muita coisa junto, teve coisa de percussão que a gente fez junto. Além de eu ter feito as bateras. A gente pensou muito nessa linha dos ritmos afro-brasileiros. Tudo a gente tinha pensado com Alberto Marsicano. Tinha sempre esse lance de candomblé, umbanda. A gente foi muito para esse lado. Eu tentei transpor isso para bateria, apesar dela não ser usada, são usados os tambores. Eu tentei passar isso para batera. Não só essa parte afro, mas também a parte indígena. A gente tentou dar uma puxada, apesar de não ter muitos ritmos conhecidos assim, mais o toré. A gente tentou isso.

Raron – Quais instrumentos percussivos, de uma forma geral, você usou na música “Jurema”?

Pablo – A gente usou congas, caxixis, ganzás, foi isso. Tem a batera, as congas e os ganzás. Não sei se tem triângulo.

Raron – Quais ritmos musicais você utilizou?

Pablo – A gente utilizou... Teve maculelê, umas levadas de pontos de umbanda, umas levadas de batera que eu tentei fazer uma segunda versão do negócio. Um ritmo influenciado por aquilo, mas não é aquilo exatamente. Na música “Padre Cícero” é um exemplo, foi baseado no baião, mas não é baião.

Raron – Em “Nordeste oculto”, quais ritmos percussivos você utilizou?

Pablo – Na música?

Raron – Sim.

Pablo – Aquela música surgiu de um jeito, quando a gente foi gravar virou outra coisa. Ela é meio um xote. Ela é uma das músicas que não tem batera no disco. A gente foi montando ela só na percussão. Tem ganzá de cabaça, tem triângulo, tem um bumbo que não é de batera, é feito em teclado com sintetizador. Ficou bacana. Uma das músicas que mais gosto.

Raron – Quais instrumentos percussivos foram utilizados na música “Beira mar”?

Pablo – “Beira mar” tem pratos, tem triângulo. É uma ciranda, então, tem caixa, e um bumbuzinho, é um surdo na verdade.

Raron – Quais instrumentos percussivos foram utilizados em “Pena dourada”?

Pablo – Congas também. Tudo vai circular nos instrumentos que a gente tinha lá. Que a gente montou, que era batera e a percussão a gente tinha congas, triângulo, ganzá, chocalhos, tinha uns efeitos de *cowbell* com sino de boi com badalo. A gente montou um *set* inteiro para fazer essa leva de músicas. Meio que sempre vai pontuar nesses instrumentos.

Raron – E os ritmos que você mais utilizou em “Pena dourada”?

Pablo – “Pena dourada” é engraçado. Ela é meio *rock'n roll*. Ela não é um *rock* de cara. O que é aquilo, meu Deus! É meio caboclinho. É meio caboclinho aquilo ali.

Raron – Processo de criação de “Padre Cícero”?

Pablo – Ela é o baião, mas não é um baião convencional. Ela tem uma caixa no contratempo, não é tão comum. O baião convencional tem um bumbo.
(Nesse momento ele imita o som do ritmo com a boca) Tum tum tá ou tum tum tu pá. “Padre Cícero” tem uma coisa de Um Te Á Um Te Á.